Los usos de las imágenes abarca temas tanto de lo que se considera "gran arte" como de otras manifestaciones más mundanas de la vida social: desde la pintura al fresco, el retablo, el estilo gótico internacional o la escultura para exteriores hasta los garabatos, las instrucciones gráficas, la caricatura o la propaganda política. Gombrich analiza el papel de la oferta y la demanda, los concursos, la exhibición de obras, la "ecología" de las imágenes y la idea de la "retroalimentación" en el entrelazamiento de medios y fines, entendiendo todos ellos como destrezas y recursos que a su vez estimulan nuevas demandas. Asimismo se ocupa de cuestiones vinculadas a la exposición de la pintura y al uso (o la infrautilización) de las imágenes como evidencias históricas.

Haciendo gala de enorme lucidez, Gombrich escribe de forma clara y directa; expone cuestiones abstractas y complejas sin hacer que sus lectores se pierdan en jergas y tecnicismos. Analiza algunos de los temas más polémicos y fundamentales en esta disciplina: ¿cómo y por qué se transforma y evoluciona el arte?, ¿qué significa la idea de "progreso" en el arte?, ¿se puede utilizar el arte como demostración de la existencia del "espíritu" de una época? Como siempre, sus respuestas no nacen de formulaciones hipotéticas sino de un intento empírico y en absoluto dogmático de comprender qué ha sucedido realmente en la historia del arte.

"Gombrich, el historiador que supo acercar el arte al gran público."
El País

ERNST GOMBRICH (1909-2001) ha sido uno de los historiadores del arte más prestigiosos y mundialmente reconocidos. Su carrera incluyó haber sido director del Instituto Warburg y profesor de historia de la tradición clásica de la Universidad de Londres. En 1972 se le concedió el título de *Sir* y en 1988 la Orden del Mérito Británico. Es autor, entre otros libros, de *La historia del arte*, *Arte e ilusión* y *El sentido del orden*, así como de diez volúmenes de ensayos, entre los que se encuentran *Temas de nuestro tiempo*, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, *La imagen y el ojo* y *Norma y forma*.

LOS USOS DE LAS IMÁGENES

E. H. GOMBRICH



E. H. GOMBRICH

LOS USOS DE LAS IMÁGENES

ESTUDIOS SOBRE LA FUNCIÓN SOCIAL DEL ARTE Y LA COMUNICACIÓN VISUAL

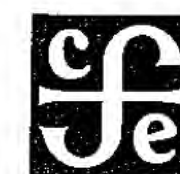




E. H. GOMBRICH

Los usos de las imágenes

Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual



Fondo de Cultura Económica
México

Título original: *The Uses of Images*

Primera edición en el Fondo de Cultura Económica, 2003

De la presente edición, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco 227, Col. Bosques del Pedregal
14200, México, D.F.

Publicado con la autorización de
Phaidon Press Limited
Regent's Wharf, All Saints Street,
Londres, N1 9PA, Reino Unido

Impreso en Singapur

ISBN: 968-16-6955-X

Frontispicio: Vittore Carpaccio, *Llegada de los embajadores a Bretaña,* perteneciente al ciclo de santa Úrsula, detalle en el que se muestra la habitación del padre de santa Úrsula, h. 1495-1496. Academia, Venecia (véase pág. 117)

Sumario

Introducción

Heinrich Wölfflin refiere que Jacob Burckhardt, el gran estudioso de la civilización y el arte, formuló con cierta solemnidad en su setenta y cinco cumpleaños lo que él desearía que fuera su legado para los futuros historiadores del arte. Las palabras que empleó, escuetas como jamás lo habían sido, se resisten a ser traducidas y exigen una paráfrasis. Lo que dijo en alemán fue «Die Kunst nach Aufgaben, das ist mein Vermächtnis», que aproximadamente significa «El arte como tarea, ése es mi legado»[1]. Él quería que sus sucesores analizaran cada obra de arte como si éstas satisficieran una demanda. Es fácil decir lo que él tenía en mente a la luz de sus tres artículos póstumos sobre el retrato, el retablo y el coleccionista durante el Renacimiento italiano[2]. La palabra que empleaba Burckhardt era «Aufgabe», que literalmente significa «tarea» (como en «Schulaufgabe», «tareas para casa»), pero también se podría traducir como «encargo» si no fuera por el hecho de que un encargo procede del exterior y una tarea podemos fijarla nosotros mismos.

Sin embargo, enfrentada a los acuciantes problemas de la atribución, de la iconografía, de la sociología del arte y a tantos otros, la historia del arte no ha conseguido satisfacer los deseos del gran historiador. Lo que él percibía era que las obras de arte, en no menor medida que otros bienes y servicios, deben su existencia por regla general a lo que hoy se califica como «fuerzas del mercado»; la interacción de la oferta y la demanda. Ya que incluso las obras que no eran encargos de ningún patrón en su mayoría se produjeron con la esperanza de despertar interés y encontrar un comprador; en otras palabras, esperaban satisfacer una demanda existente.

Por tanto no debemos permitir que la intuición de Burckhardt quede ensombrecida por la intensidad con la que tantos artistas de los dos últimos siglos se han esforzado por escapar de los enredos del mercado, ese enfático rechazo por hacer concesiones a las tentaciones del éxito popular. Incluso esos espíritus nobles han albergado la esperanza de que su creación atrajera a un alma gemela y que su obra creara finalmente una demanda, aun cuando ya no estuviera vivo para aprovecharse de este cambio de las circunstancias. Por regla general son esos artistas los que aparecen en nuestra historia del arte debido precisamente a que sus obras, rechazadas en su época, gozan hoy día de popularidad. Esto es cierto no sólo en el

mercado del arte, sino también en la moda del diseño, que tan a menudo ha adoptado formas y estilos que han dejado perplejas a las generaciones anteriores. El éxito de los carteles o papeles pintados cubistas es un caso pertinente: los experimentos formales de Picasso y Braque despertaron una demanda que a continuación explotaron los fabricantes y artistas comerciales. Se puede sostener que lo que los historiadores tienden a describir cómo la influencia de un artista se produce normalmente después de una transformación de la demanda de esta naturaleza. La impresión que produjo el dominio de la representación de la figura humana en movimiento por parte de Miguel Ángel desembocó en esa preferencia por los desnudos contorsionados que solía describirse como el sello distintivo del manierismo. A la inversa, el desvanecimiento de este interés por parte de los patrones y el público ha desembocado en nuestro siglo en un declive de la destreza necesaria para ello; en la mayoría de las escuelas de arte ya no se enseña anatomía, y muchos artistas de éxito pueden pasar sin una habilidad que solía constituir el fundamento de la formación de cualquier pintor.

Apenas es necesario especificar con detalle el modo en que estos desplazamientos de la demanda están sujetos a las innovaciones técnicas. En lo que a la demanda de imágenes se refiere, la invención y difusión de la fotografía nos ofrece el ejemplo más dramático[3]. La exigencia de contar con un registro visual fidedigno, que solían abordar los especialistas en retratismo, topografía o pintura de animales, se veía satisfecha de forma más barata y eficaz por la cámara, salvo en determinados casos, como las necesidades de ilustración médica en donde se utilizaba, y posiblemente se sigue utilizando, a artistas con formación en los quirófanos. Este ejemplo subraya un elemento en esta situación que nunca debe dejar de tenerse en cuenta: la función que se espera que desempeñe una imagen. Este importantísimo factor ha quedado de algún modo ensombrecido por el credo crítico del «arte por el arte» que ha presidido el arte de nuestro tiempo. Pero si nos apartamos del mundo de las galerías de arte y miramos a nuestro alrededor, esta dependencia se hace sentir aún más. La «demanda de imágenes» es tan absoluta en la sociedad occidental que una casa que carezca de televisión (preferiblemente en color) se califica normalmente de «desfavorecida», al igual que lo sería un niño cuyos padres no pudieran permitirse comprarle juguetes. Para bien o para mal, tanto la programación de televisión como las muñecas o animales de peluche de los niños están, sin duda, adaptados para satisfacer la función que se espera que cumplan. Los programas de la pantalla no deben ser demasiado «exigentes» y el juguete debe ser «adorable». Aquí, como en todo lo demás, podemos observar fácilmente cómo la función asignada a una imagen está relacionada con su forma y su apariencia.

Esta idea intuitiva, la de que «la forma acompaña a la función», fue enunciada explícitamente por primera vez en teoría de la arquitectura,

cuando sirvió como principio de un programa estético determinado[4]. Pero un instante de reflexión revelará que incluso las formas rechazadas por ese credo cumplían una función que, si no era técnica, era al menos social. Se cree que las columnas realzan la dignidad de un edificio, exactamente igual que el «consumo conspicuo» de decoración pone de manifiesto la riqueza y la posición social del propietario o de la institución que lo encarga; un salón del trono *exige* esplendor.

Tal como se ha señalado más arriba, se puede observar que en los géneros y tradiciones de todas las artes operan factores similares. Tomemos un ejemplo obvio: un retrato de un estadista diferirá de una caricatura en medios, formato y postura; y ésta, a su vez, variará en forma y tono de acuerdo con su función social. Habiéndome interesado desde mis tiempos de estudiante por este último género, me gustaría presentarlo como paradigma de la aproximación que tengo en mente. Estuve tentado de incluirlo en los capítulos siguientes, pero me pareció que las líneas maestras de este relato son tan bien conocidas hoy día que no podría referirlo sin ocuparme de un territorio demasiado trillado[5].

Parece que el término *caricatura*, y el desenfadado género que representa, no hizo su aparición en la historia del arte antes de comienzos del siglo XVII[6]. Tenemos constancia anterior de representaciones insultantes e insidiosas de individuos (y en las páginas siguientes se encontrarán algunos ejemplos de ello), pero fueron los hermanos Carracci a quienes debe atribuirse haber creado una nueva demanda mediante su ingenio y habilidad (Fig. 1). Tenían cierta destreza para jugar con los rasgos de sus contemporáneos que posteriormente fue definida por Bellori: «Retratos que en la medida de lo posible pretenden representar el conjunto de la persona retratada, pero que, en broma y a veces con sorna, subrayan los rasgos del retratado de forma completamente desproporcionada, y de un modo tal que en conjunto parecen tener su aspecto, si bien los rasgos individua-



1 Agostino Carracci, *Caricaturas*, h. 1600. Royal Collection, Windsor

les están alterados».[7] Estos dibujos que hicieron de las personas que conocieron circularon entre sus amigos y admiradores, fueron imitados por otros miembros de la escuela boloñesa y asumidos como propios por el escultor Gianlorenzo Bernini (Fig. 267). Antes de que terminara ese siglo, el artista Pier Leone Ghezzi (Fig. 2) se especializó en el género, y sabemos que las personas que viajaban a Roma consideraban «un honor» ser incluidos en su galería de tipos cómicos[8]. Obviamente, en la sociedad ilustrada de *literari* y *connoisseurs* se toleraba cierto ridículo caballeroso. Los blancos principales eran los actores y los cantantes de ópera, cuyas estilizadas personalidades podían muy fácilmente hacerse parecer ridículas.

Podemos documentar paso a paso cómo la moda de la caricatura fue recogida por los artistas ingleses que visitaron Italia y popularizada en su tierra natal. William Hogarth (Fig. 3) todavía deseaba disociar su sátira social de aquellas otras bromas a la moda, pero la demanda se extendió entre los clubes y cafés. Fue un aficionado, George Townshend, quien de forma habitual disfrutó de la utilización de su habilidad para la representación cómica como arma para representar a sus oponentes con trazos graciosos (Fig. 4), y muy pronto el género fue adoptado por artistas profesionales que injertaron representaciones cómicas en sus retratos satíricos[9]. La nueva vida que proporcionó esto a la imaginería política se menciona brevemente en uno de los capítulos que siguen (pág. 184). Lo que todavía queda por contar es la historia de la lenta domesticación del género en las

2 Pier Leone Ghezzi, *El doctor James Hay caracterizado de papá Oso*, h. 1725. Dibujo. Museo Británico, Londres





3 William Hogarth, *La Judicatura*, 1758. Grabado



4 George Townshend, caricatura de sir John Cope, 1751-1758. National Portrait Gallery, Londres

páginas de los periódicos y revistas. El retrato satírico fue transformándose poco a poco en una conveniente fórmula abreviada de los rasgos de un político, respondiendo con ello cada vez menos a las demandas de polémica que a las de publicidad inofensiva. La fotografía tomada por *The New York Times* del presidente Truman rodeado por sus caricaturistas resume esta evolución (Fig. 5).

Por tanto, el nacimiento de la caricatura en un entorno que apreciaba el virtuosismo artístico, su florecimiento en una sociedad democrática y su supervivencia como inocente marchamo del periodismo refleja la influencia de la situación social sobre un género que debe su origen a un artista individual, y su posterior supervivencia a la subsiguiente transformación de las demandas. Nótese que según esta lectura se atribuye lo que le corresponde tanto a la invención artística como a la presión social, ya que ninguno de estos factores tomados en solitario podrían haber arrojado resultados idénticos. En ocasiones me he visto tentado de comparar esta interacción de fuerzas con la influencia del entorno sobre las diversas formas de vida. Los biólogos emplean el concepto de *nicho ecológico* para describir el entorno que favorece a una determinada especie de planta o animal. Lo característico de estas situaciones es, una vez más, la constante interacción de los factores que intervienen. Los bosques tropicales de Brasil sólo podrían haber evolucionado en un clima tropical, pero se sabe que a su vez influyen sobre el clima.



5 El presidente Truman rodeado de sus caricaturistas, octubre de 1949

En los once capítulos que siguen he tratado de desarrollar el programa de Burckhardt, y de poner a prueba su aplicabilidad frente a la diversidad de demandas que encontramos en la historia del arte.

El primero ejemplifica las influencias contrapuestas que la tarea de pintar al fresco parece haber ejercido sobre los medios empleados: mientras que el Renacimiento y el Barroco invocaban panorámicas ficticias, las opiniones críticas posteriores exigían que desapareciera semejante ilusionismo porque el mural debía «reafirmar el muro».

El segundo, siguiendo más de cerca los pasos de Burckhardt (sin, por supuesto, desear competir con su magistral ensayo sobre los retablos), adopta como punto de partida la demanda de un frente de altar surgida de la transformación de la práctica litúrgica, y pasa después a reconstruir la conciliación de los objetivos en conflicto –simbólicos y narrativos– que plantearon un reto a los maestros destacados del Renacimiento; finalmente aborda la desviación de estas pinturas de sus objetivos originales cuando se convirtieron en valiosas posesiones de coleccionistas palaciegos.

El tercero trata de analizar explícitamente la interacción de oferta y demanda en un período artístico, el del «gótico internacional», en el que las cortes adineradas de Europa establecieron cierta tendencia por la elegancia refinada en las obras de artesanía para que pudieran adaptarse a los *trésors* de los poderosos.

El cuarto capítulo, titulado «Cuadros para el hogar», se centra en una

demanda originada un siglo después, pero que todavía puede observarse en nuestro propio entorno: la de los cuadros que colocamos en las paredes de nuestras casas.

El quinto, «Esculturas para exteriores», se ocupa mediante contrastes de la urgencia de erigir monumentos, y se concentra principalmente en la enrarecida atmósfera de la Italia del siglo XVI, en donde el bien documentado deseo de mutua competencia entre artistas y patrones desembocó en ese museo al aire libre único que es la Piazza della Signoria de Florencia.

El sexto capítulo, sobre el simbolismo político de la Revolución Francesa, aborda las demandas de una nueva ideología, por no decir de una nueva religión, para crear su propia imaginería.

El séptimo, titulado «Magia, mito y metáfora» analiza las necesidades y limitaciones de la sátira pictórica.

El octavo capítulo, sobre las «Instrucciones gráficas», llama la atención sobre un uso de la imaginería visual que todos damos por supuesto y que ha sido igualmente desatendido.

El noveno, titulado «Los placeres del aburrimiento» se centra en el fenómeno opuesto: el ocioso jugueteo de la pluma denominado «garabato», que no se corresponde con ninguna exigencia y que debe de ser consecuencia de una demanda nacida de nuestro interior.

He decidido incluir también en este volumen mi conferencia Reynolds en la Royal Academy of Art sobre «Estilos artísticos y estilos de vida», porque presta atención desde una distancia mayor a la relación entre forma y función y discrepa con el popular cliché del «espíritu de la época».

Finalmente, he acompañado a estos capítulos la crítica revisada de la obra *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*, de Francis Haskell, ya que este importantísimo libro me permitió clarificar mi posición sobre estas cuestiones.

Debería no obstante tranquilizar al lector diciéndole que los mencionados capítulos, que en su mayoría deben su existencia a conferencias individuales, pueden leerse sin necesidad de hacer referencia a los aspectos teóricos planteados en esta introducción, si bien cabe la posibilidad de que adquieran mayor interés si se consideran una contribución al programa de Jacob Burckhardt.

Sólo me queda darle las gracias a dos amables colaboradores: Colin Harrison, del Museo Ashmolean de Oxford, que preparó estos textos para su publicación, y Bernard Dod, de Phaidon, que los llevó a buen término en la imprenta.

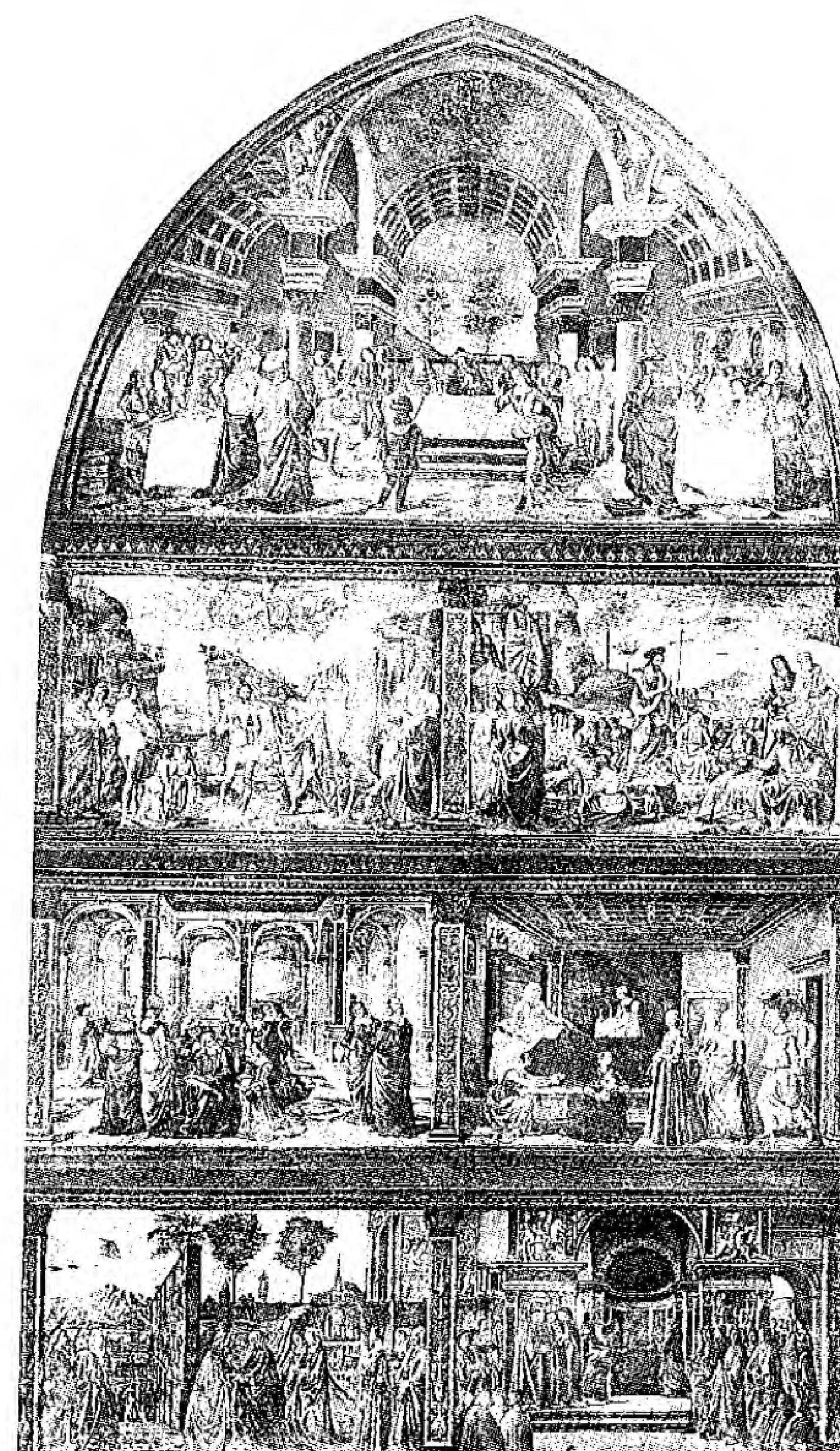
Capítulo 1

Pinturas en las paredes

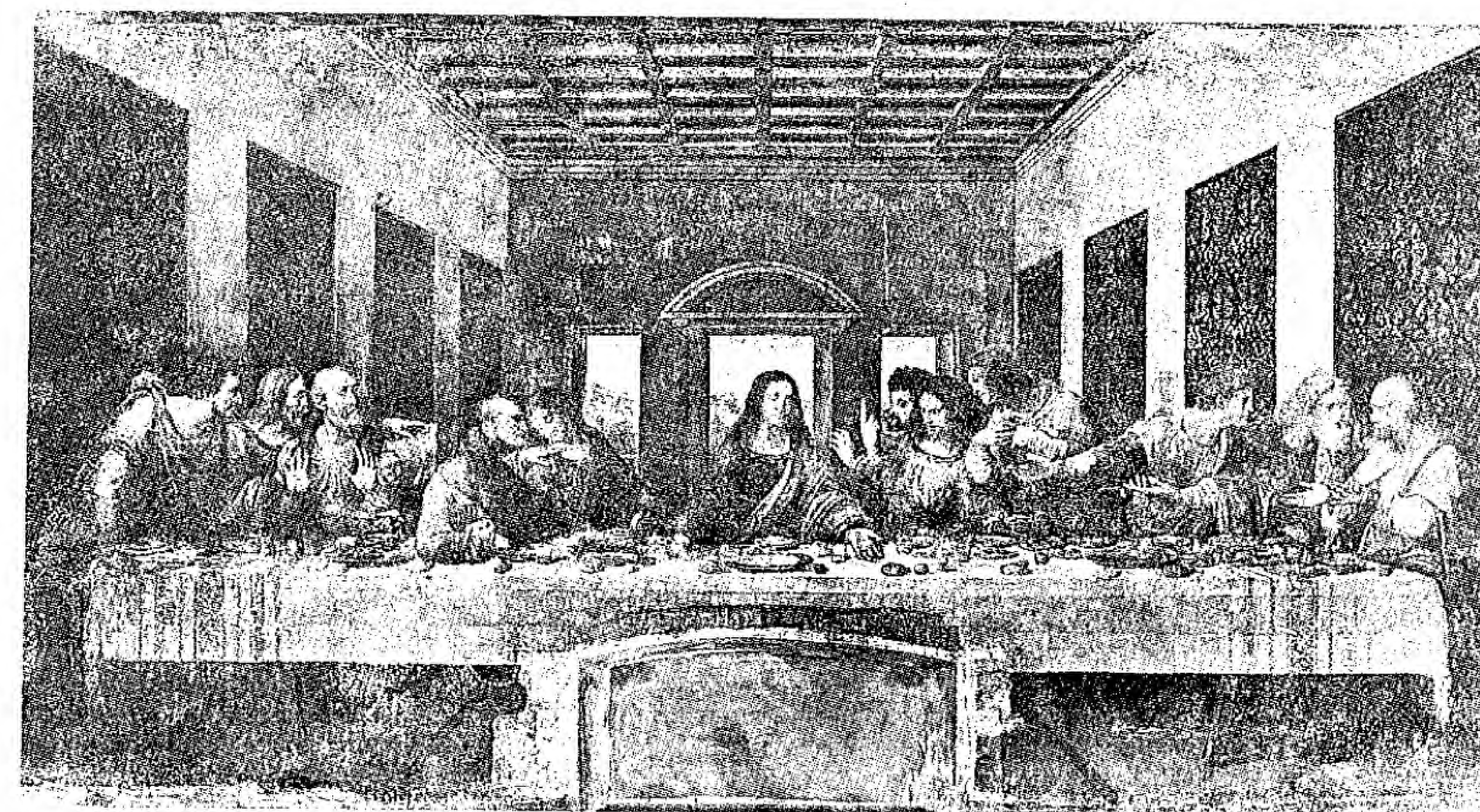
Medios y fines en la historia
de la pintura al fresco

Conferencia pronunciada con motivo del VIII Memorial Walter Neurath, publicada por primera vez por Thames & Hudson (Londres, 1976)

En este capítulo presentaré algunas matizaciones sobre un tema que analicé por primera vez en mi libro *Arte e ilusión* [1]: se trataba de la idea, más común en el campo de la teoría de la arquitectura que en el de la crítica de pintura, de que la forma acompaña a la función, o que el fin determina los medios. No cabe duda de que este tipo de eslóganes no puede tener más que un valor heurístico: llaman la atención sobre el tipo de pregunta que el historiador debería formular al enfrentarse a los monumentos del pasado. Hay que reconocer que es probable que ninguna acción ni creación humana sirva únicamente a un fin; normalmente encontramos toda una jerarquía de fines y medios. Pero también podemos distinguir un propósito dominante sin el cual el acontecimiento no se habría producido en absoluto. Además, en las cuestiones humanas, los medios pueden convertirse fácilmente en fines tal como puede verse en la fórmula del «arte por el arte». Debo pedir indulgencia respecto a algunas cuestiones por tratar de ilustrar algunos aspectos de esta compleja interacción dirigiendo la mirada hacia la historia de la pintura al fresco. Me ocuparé de los medios, pero no seré pedante con los recursos técnicos. Las Figuras 6 y 7 muestran dos murales famosos, pintados ambos en la última década del *Quattrocento*: los frescos de Ghirlandaio en Santa Maria Novella de Florencia y *La Última Cena* de Leonardo en Santa Maria delle Grazie de Milán. No entraré en la cuestión de la técnica experimental supuestamente empleada por Leonardo para eludir la exigencia implícita de rapidez de la pintura al fresco[2]; de hecho utilizaré el término «fresco» en un sentido pickwickiano para referirme a cualquier pintura mural o de techo realizada para un interior. Obviamente he tenido que ser despiadadamente selectivo a la hora de escoger ejemplos tomados de un puñado de milenios; y a menudo utilizar hitos conocidos en lugar de otros desconocidos sin, no obstante, poder detenerme en ellos como merecen. Todos estos ejemplos están aquí como prueba en favor de una tesis sobre los medios y los fines en la historia, no del arte, sino de la producción de imágenes.



6 Domenico Ghirlandaio, *Vida de san Juan Bautista*, 1490. Santa Maria Novella, Florencia, muro sur del coro



7 Leonardo da Vinci, *La Última Cena*, h. 1495. Santa Maria delle Grazie, Milán, refectorio

El fin o propósito dominante de los dos frescos resulta estar razonablemente claro. La historia del ciclo de Ghirlandaio, según la refiere Vasari, era uno de los ejemplos que utilizaba Aby Warburg para derribar la aproximación netamente estética de los historiadores del arte del siglo XIX[3]. Fue pintado en el coro de una de las grandes iglesias de culto de Florencia, cuyo patronazgo pertenecía al banquero Francesco Sassetti, un socio de los Medi-

ci, que naturalmente quería que se decorara -si es que fuera ésa la palabra- con frescos que relataran la historia del santo que llevaba su nombre, san Francisco. Sin embargo, Santa Maria Novella es una iglesia dominica, no franciscana, y esa simple insinuación era demasiado para los frailes. Finalmente, Sassetti se trasladó a Santa Trinità y cedió sus derechos sobre Santa Maria Novella a otro miembro del círculo de los Medici cuyo nombre cristiano era afortunadamente Giovanni, Giovanni Tornabuoni. No se puso ninguna objeción al hecho de que en la iglesia dominica se pintara la vida de san Juan Bautista. El propósito central del otro ejemplo, *La Última Cena* del monasterio de Santa Maria delle Grazie de Milán, habla casi por sí solo. La tradición establecía que en los muros de los refectorios se representara una Última Cena, y en este sentido Leonardo se amoldó a la costumbre, si bien su concepción de la escena no era tan tradicional.

Sin embargo, mi propósito al escoger estos ejemplos no es sólo el de recordar el tejido social en el que se arraigaba la producción de imágenes, sino el de ilustrar un texto que he seleccionado para estas reflexiones sobre los fines y los medios. Se trata de un texto importante, ya que procede del *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci, una compilación de los pensamientos del maestro realizada por su discípulo Melzi. En ella, Leonardo ataca rotundamente frescos como el de Ghirlandaio de la capilla Tornabuoni:

> *Por qué se debe evitar disponer los personajes unos encima de otros*: se debe condenar de todo punto una costumbre universal adoptada por aquellos que pintan en las paredes de las capillas. Éstos representan en un nivel una escena con su paisaje y sus edificios, luego ascienden un nivel y hacen otra en la que modifican el punto de vista, después una tercera y una cuarta, de tal modo que un muro parece estar hecho con cuatro puntos de vista, lo cual supone la cima de la estupidez [«somma stoltitia»] por parte de estos maestros. Sabemos que el punto de vista debe corresponder con el nivel del ojo del espectador de la escena[4].

El principio que establece Leonardo, y que aplicó en Milán, puede formularse como «un muro, un espacio, una escena». Al historiador de la literatura puede recordarle la unidad de los tres elementos que Aristóteles exigía para la tragedia: de tiempo, de lugar y de acción. Y, al igual que los críticos aristotélicos que rechazaban a Shakespeare por su indiferencia hacia este principio, Leonardo es cáustico con aquellos de sus colegas que violan estas unidades cuando en otro epígrafe dice que un cuadro con diferentes horizontes parece como una tienda que tuviera expuesta la mercancía en distintos casilleros rectangulares[5].

Aunque el prejuicio de Leonardo lo llevó a ridiculizar algunas de las creaciones más importantes de la pintura italiana, como por ejemplo el

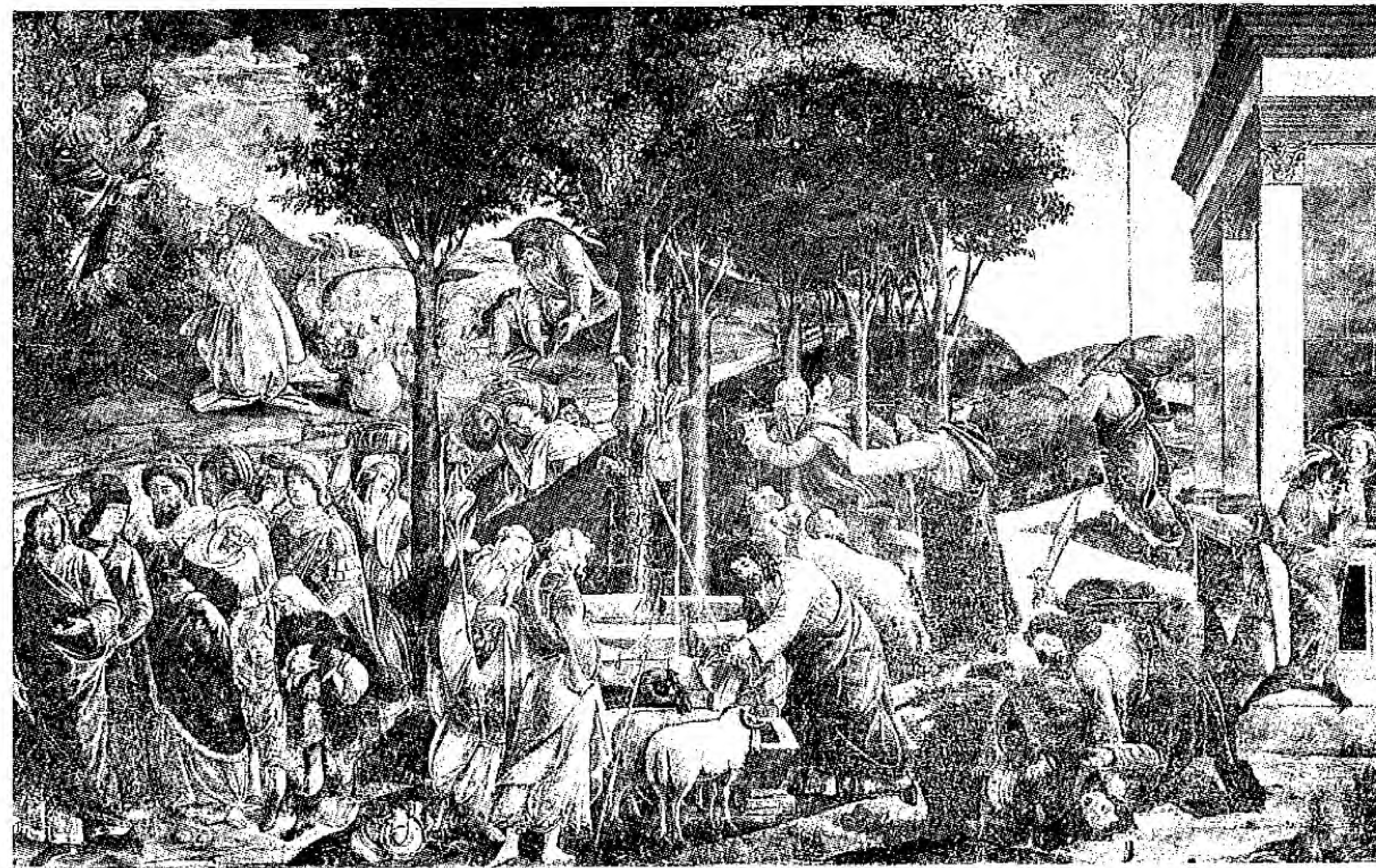
ciclo de Piero della Francesca para el coro de la iglesia de San Francesco de Arezzo, debe decirse en su favor que la práctica de los historiadores y editores del arte se ha convencido finalmente de su punto de vista. Normalmente se nos muestran estas pinturas de forma aislada, bajo el principio de un cuadro, un espacio y una escena; y ciertamente al elaborar este ensayo me he acostumbrado a contemplar cuán inusual es que los frescos se muestren conjuntamente con el escenario en el que están, como afortunadamente sucede en el libro de Eve Borsook *Mural Painters of Tuscany*[6].

Pero si bien el aislamiento puede servir a los fines del historiador del arte y del moderno amante del arte, el pintor de un fresco tenía que lidiar con diferentes demandas; y Leonardo lo sabía, ya que su comentario prosigue:

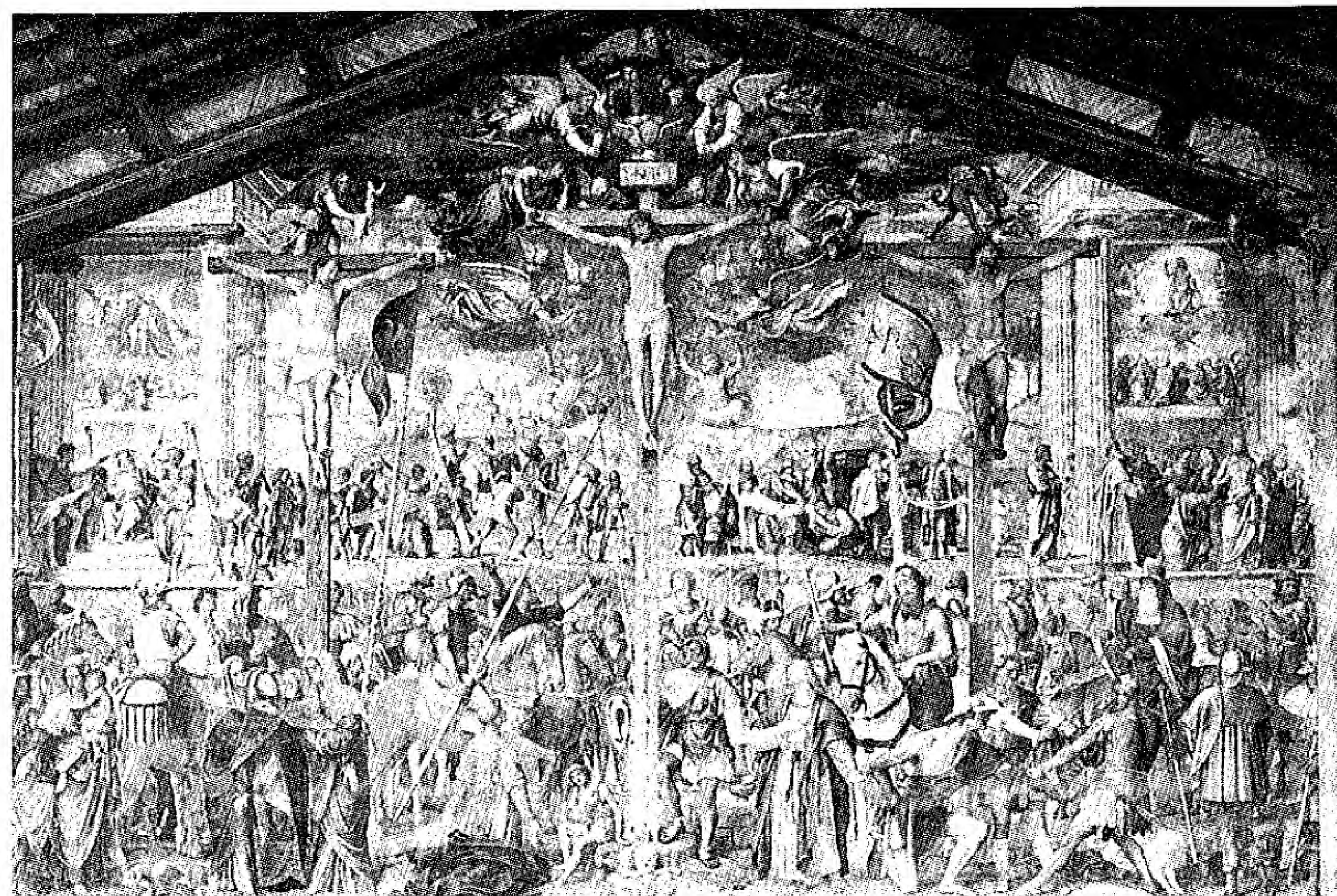
> Si me preguntarais cómo voy a pintar en un solo muro la vida de un santo, que está compuesta de muchos incidentes, mi respuesta sería que debéis situar el primer plano al nivel del ojo del espectador de la escena, y en ese plano representar la primera escena a tamaño grande, y luego, disminuyendo el tamaño de los personajes y edificios en las diferentes colinas y superficies, construir el escenario de la historia entera. Y en lo que se refiere al resto del muro, rellenarlo con árboles grandes en relación al tamaño de los personajes, o con ángeles si éstos se avienen al relato, o quizá con pájaros o nubes. Si hacéis de otro modo, haréis en vano un gran esfuerzo y vuestra obra fracasará[7].

Por tanto, la única concesión que Leonardo estaba dispuesto a realizar ante las demandas del cliente que quisiera disponer de toda la vida de su santo patrón era la de ofrecer un muro y un espacio, pero diferentes escenas subsidiarias en dicho espacio, lo cual podría describirse como algo ligeramente parecido al informe de un testigo ocular o un informante en un drama unificado. El tipo de compromiso que tenía en mente puede ilustrarse con los frescos del *Quattrocento* de la capilla Sixtina de Roma, pero sólo de forma aproximada, ya que están en lo alto del muro y tienen muchos compartimientos. Botticelli, por ejemplo, representó siete episodios de la vida de Moisés en un paisaje unificado (Fig. 8), en cuyo centro se presentaba el encuentro de Moisés junto a un pozo con las hijas de Jetró, con la zarza ardiente al fondo y el éxodo apretado en un rincón; solución que nos hace preguntarnos si vale la pena el artificio de la unidad.

Como es lógico, la aplicación más coherente de las exigencias de Leonardo fue llevada a cabo por su discípulo Bernardino Luini en el colosal fresco de *El Gólgota* de Santa Maria degli Angioli de Lugano (Fig. 9). Éste tampoco se encuentra a la altura de la vista, y la relegación de la historia de la Pasión a una especie de telón de fondo nos recuerda que este tipo de compromiso realmente no tenía ningún futuro.



8 Sandro Botticelli, *Encuentro de Moisés con las hijas de Jetró*, 1481-1482. Capilla Sixtina, Vaticano, muro norte



9 Bernardino Luini, *El Gólgota*, 1529-1530. Santa Maria degli Angioli, Lugano

Entonces, ¿por qué Leonardo se apartó de su camino para recomendar semejante recurso tan poco práctico? Sin duda alguna porque, para él, la pintura tenía un objetivo preponderante, sobre el cual insistía en incontables apuntes:

> Los elementos de las escenas pintadas deben hacer que los que las contemplan experimenten las mismas emociones que aquellos que están representados en la historia; es decir, sentir miedo, pánico o terror, dolor, pesar y lamento o placer, felicidad o alegría [...] Si no lo consiguen, la destreza del pintor habrá sido en vano[8].

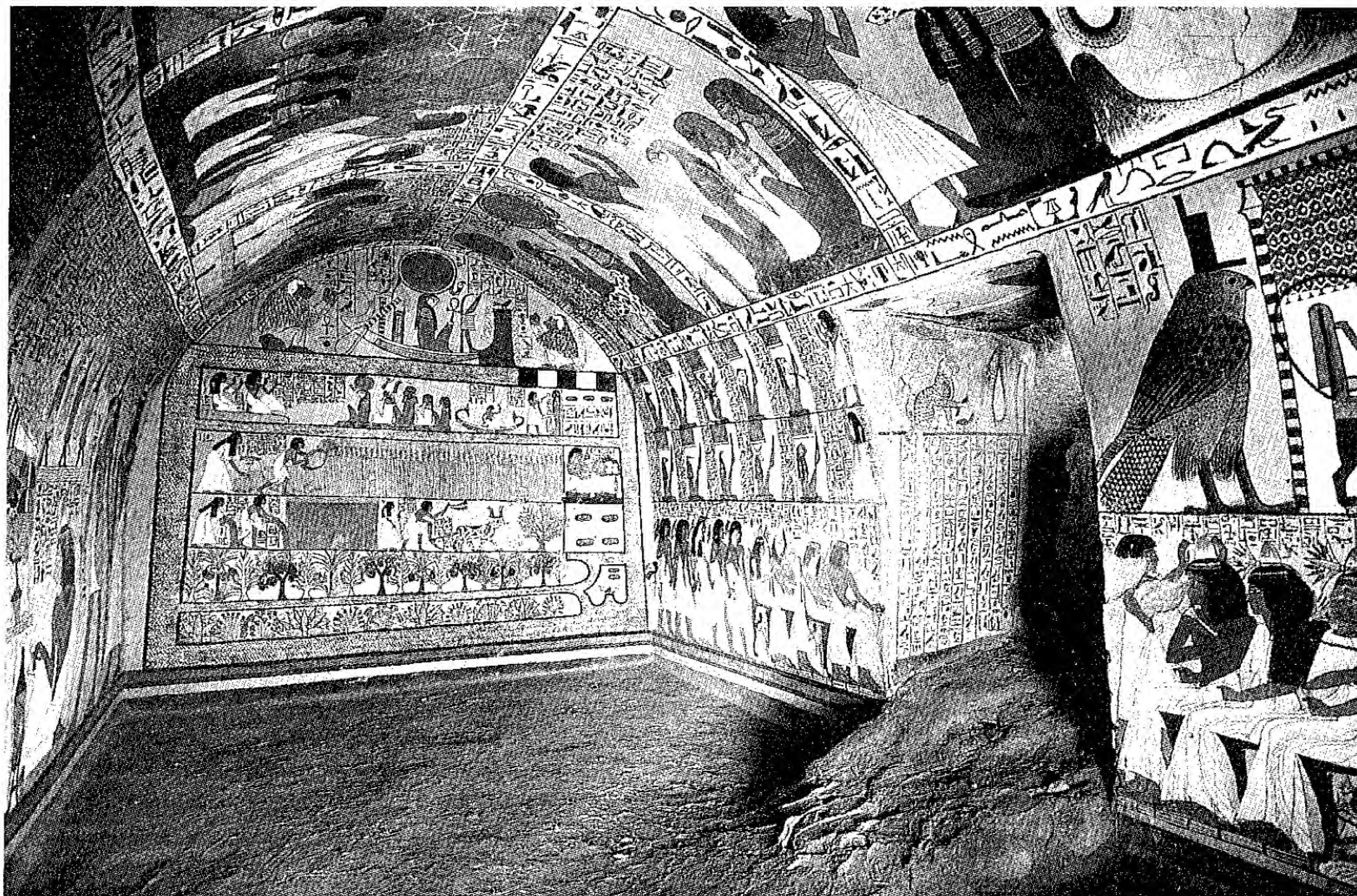
Este efecto, al que Leonardo considera el verdadero propósito de la destreza del pintor, se conoce como empatía. Al enfrentarnos a *La Última Cena* debemos sentirnos atribulados como los apóstoles, desafiantes como Judas y resignados como Cristo, que acaba de anunciar su traición y pasión inminentes. Casi no es necesario decir que esta experiencia también exige un tipo de mirada especial. Debemos *concentrarnos*, como sabiamente dice el lenguaje, y centrarnos una tras otra en cada una de las figuras a medida que nos vamos sumergiendo en el acontecimiento representado. Es hacia este objetivo hacia el que deben movilizarse todos los medios del pintor. Con el fin de apreciar en su totalidad la relación psicológica entre los personajes, debemos también dotar de sentido al espacio en el que se mueven y actúan. En su descripción de la obra, Vasari curiosamente selecciona como blanco de sus elogios la convincente precisión del tejido del mantel[9]; e incluso este detalle menor debe interpretarse como un apoyo visual que realza la inmediatez de la experiencia del espectador cuando se le convierte en testigo del decisivo momento de la institución de la eucaristía. Desgraciadamente, no contamos con una palabra mejor para este sentimiento que el amplio término de «ilusión», aunque, por supuesto, nadie puede sufrir una ilusión genuina cuando se le enfrenta a un acontecimiento congelado en una imagen. La palabra que necesitaríamos tendría que corresponderse con el término «ficción» de la literatura. La ficción puede ser vívida y convincente al evocar un acontecimiento imaginario sin que nadie lo tome por una descripción de un suceso real. Sostendré que en arte y en literatura esta respuesta depende de cierta coherencia interna, de la consistencia situacional. Era esta coherencia lo que querían conseguir Aristóteles mediante su unidad de elementos y Leonardo mediante su insistencia en un escenario espacial consistente. La idea de una sucesión de escenas que mostraran el cielo y después el suelo encima de aquél era la cima de la estupidez debido a que carecía de esta coherencia situacional básica.

En este punto debo remontarme a un capítulo de *Arte e ilusión* titulado «Reflexiones sobre la revolución griega»[10]; no para abjurar de la hipótesis que presenté allí, sino para desarrollarla un poco más. Yo sostenía que cuando entendemos como un avance meramente formal la narración de los autores de la Antigüedad clásica sobre la evolución de la mímesis, la imitación de la naturaleza, estamos situando el carro delante del caballo. Este avance sólo puede entenderse como un medio para un nuevo fin, a saber: la evocación visual de un acontecimiento mítico. En la antigua Grecia, los mitos no sólo se recitaban en los inmutables relatos sagrados; los poetas también los adornaban y ponían en escena libremente de forma que la audiencia pudiera experimentar el miedo y la piedad que Aristóteles consideraba el objetivo de la tragedia. Para hacerlo, había que conceder licencia al dramaturgo para que imaginara el acontecimiento tal como podría haber sucedido, como una interpretación genuina de una situación humana que pudiera hacernos sen-

tir empatía; de ahí la unidad de elementos. Creo que fue este mismo objetivo dominante, el de mostrar no sólo el «qué» sino el «cómo» de un acontecimiento, lo que llevó también al arte griego a la observación de la apariencia natural, a la representación de la expresión, la anatomía, el espacio y la luz. La forma acompañó a la función. Si los antiguos egipcios pudieron haber dominado o no esta destreza es algo que me parece irrelevante, ya que utilizaban la imagen para un propósito diferente. Esto nos devuelve al problema de Leonardo. Las imágenes de las antiguas tumbas egipcias están sin duda dispuestas en celdas (Fig. 10), pero su función es predominantemente simbólica, casi pictográfica, ya que abarcan desde inscripciones jeroglíficas hasta una enumeración de actividades en las que se presenta al muerto en sus tribulaciones mientras espera la vida posterior a la muerte. Estas imágenes deben leerse de forma secuencial, de modo más o menos similar al que leemos un texto, y para ello la división en celdas resulta una ayuda casi indispensable.

No contamos con murales griegos de este período decisivo, pero la decoración de las vasijas parece confirmar que la emancipación de la narrativa episódica en algunos lugares fue de la mano del nuevo énfasis psicológico: comparemos el vaso François del siglo VI, repleto de escenas (Fig. 11), con el vaso del siglo V a.C. obra del pintor de Brygos en el que se muestra el episodio homérico en el que Príamo pide a Aquiles el cuerpo de Héctor,

10 Tumba de Sennedjem, XIX Dinastía, h. 1292-1190 a.C., Tebas, Egipto



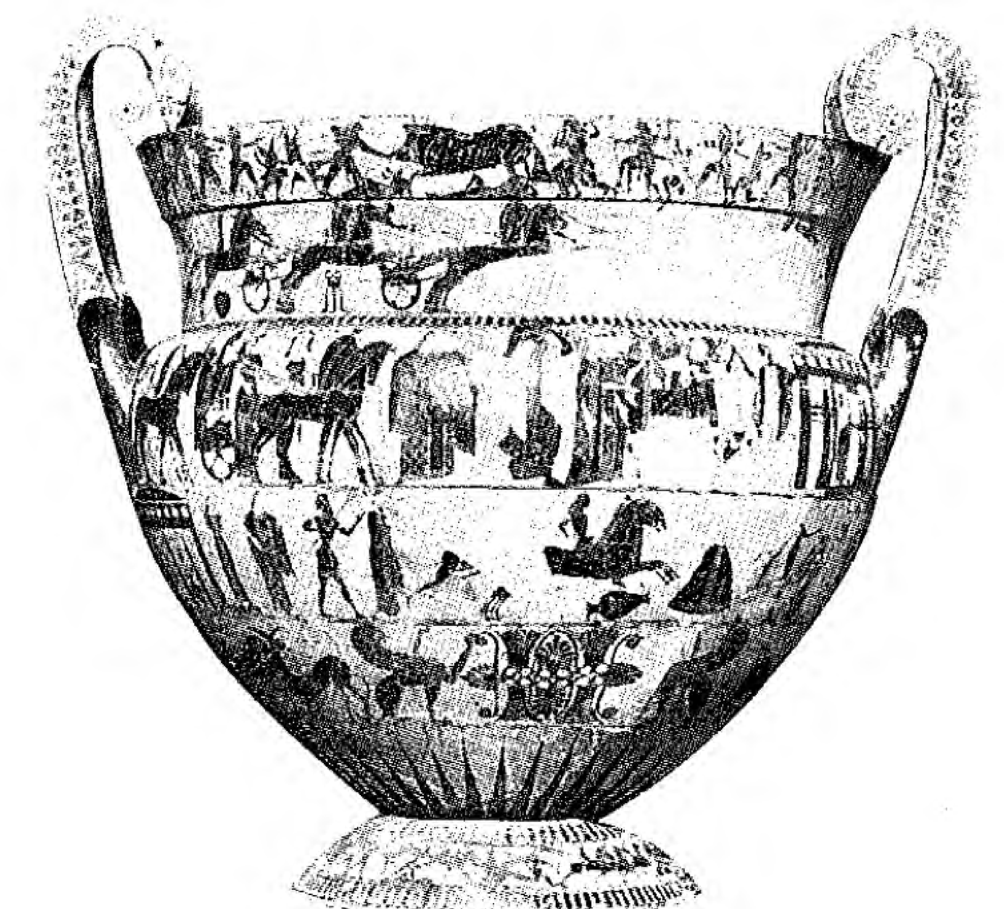
en el cual nuestros ojos deben detenerse sin duda en las acciones de los participantes en esta conmovedora escena (Fig. 12).

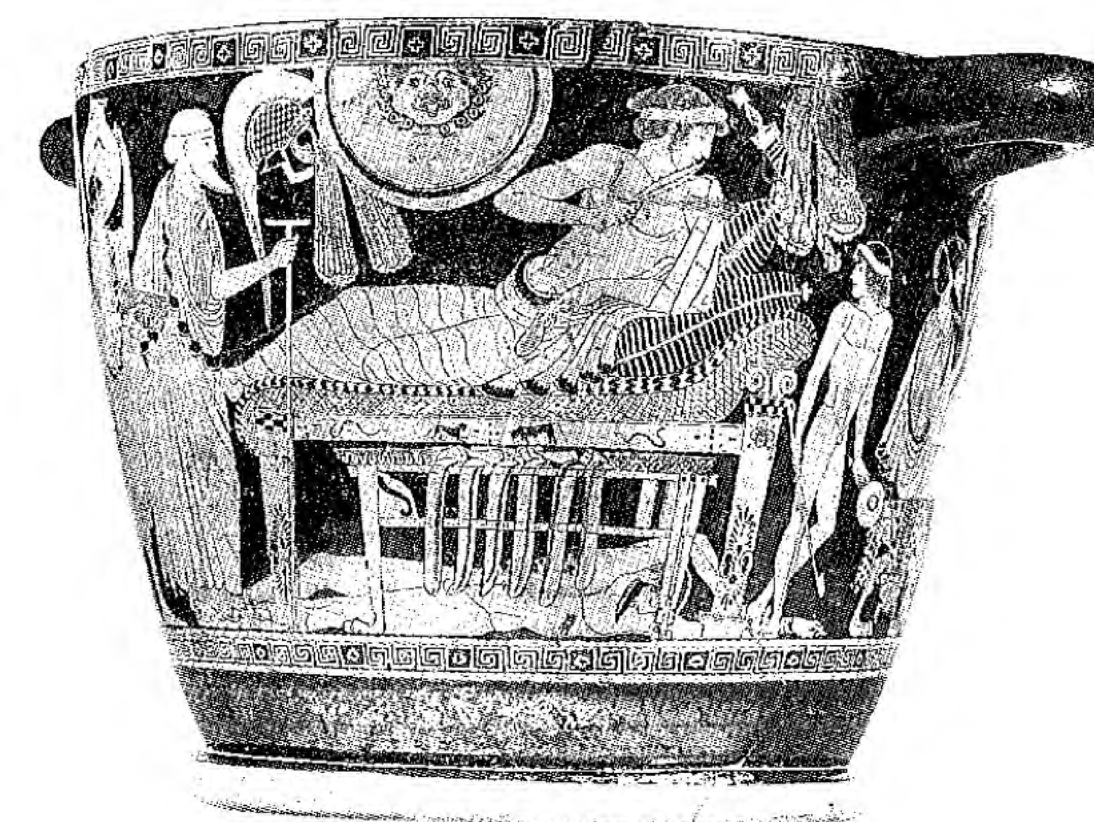
Parece que el pintor Polignoto, que fue contemporáneo de las grandes tragedias griegas del siglo V a.C., consiguió esta misma empatía psicológica, pero todavía era incapaz de unificar sus escenas de una forma tan completa[11]. De modo que, cuando menos, nos vemos obligados a sacar conclusiones de la descripción de los dos murales de Delfos que encontramos en la antigua guía turística de Pausanias[12]. Sus temas eran episodios tomados de la destrucción de Troya y del descenso de Ulises al Hades, y parece que Polignoto adoptó algo parecido a la solución que sugiere Leonardo al distribuir libremente los personajes y los grupos sobre un terreno abrupto de forma que aquellos que están al fondo aparecieran más altos en el muro, tal como se indica en la reconstrucción esquemática de Goethe (Fig. 14)[13]. Hay una famosa vasija griega (cuyo tema se ha interpretado de forma muy diversa) de la que normalmente se dice que refleja el método de composición utilizado por Polignoto (Fig. 13).

11 Klitias, Vaso François, h. 570 a.C. Museo Arqueológico, Florencia

12 Pintor de Brygos, *Príamo y Aquiles*, vaso, siglo V a.C. Kunsthistorisches Museum, Viena

13 Pintor de los Nióbides, *Hércules y Atenea*, cáliz-crátera, h. 455-450 a.C. Louvre, París







Piedra
Sísifo
roca
no identificado

Pero
Nomia
Calisto

Autónoe
Acteón
Maya
Escea
Foco
— amantes

navío
Tántalo
portadores
agua
— castigados a trabajar en vano

Meleagro
Ayax
Tersites
Palamedes
Ayax
— griegos enemigos de Ulises

Patroclo
Aquiles
Protesilao
Agamenón
Antíloco
— griegos amigos de Ulises

Pentesilea
Paris
Sarpedón
Memnón
Héctor
— troyanos

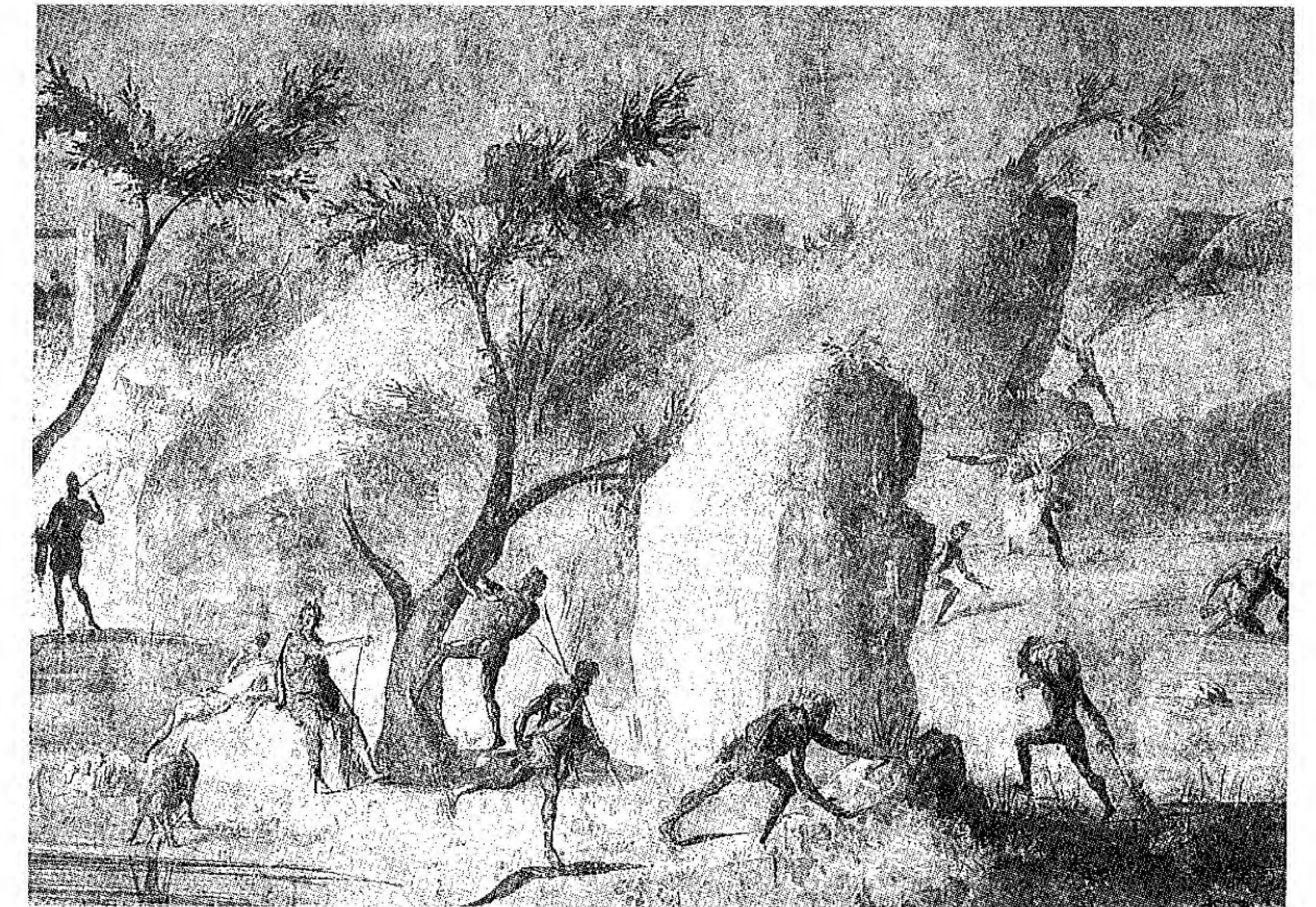
Olimpo
Marsias
Támiris
— maestros discípulos

Pelias
Esquedio
Prómeco
Orfeo
— poetas patrones

14 J. W. von Goethe, *Las pinturas de Polignoto en el santuario de Delfos*, esquema, 1803. En «Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi», *Gedenkausgabe der Werke*, vol. 13 (Zurich, 1953)

Sí disponemos de un mural de un período posterior; se trata de los denominados paisajes de la Odisea de la colina del Esquilino del siglo I a.C. que se encuentran en Roma, los cuales parecen ser una ilustración perfecta de mi hipótesis (Fig. 15)[14]. La exigencia de que el artista debía permitirnos visualizar el «cómo», en lugar de contarnos simplemente «qué» sucedió, ha desembocado en este momento en la creación de escenas bañadas de luz y ambientación de las que somos testigos desde la lejanía; y sin embargo tanto los griegos como los cíclopes son seres conscientes de la diestra habilidad de una larga tradición.

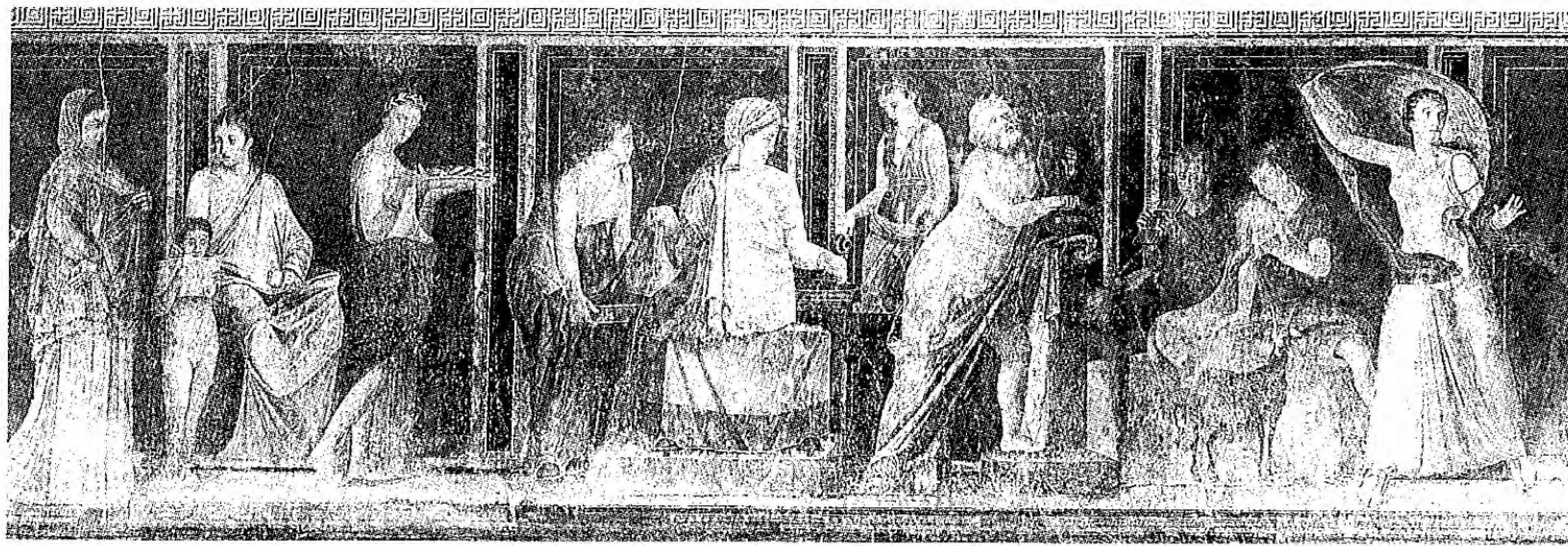
Precisamente porque se habían descubierto los medios para este fin había surgido un nuevo problema al adaptar este tipo de composición a las exigencias de un mural. Para apreciar este nuevo problema basta con que nos detengamos un momento a pensar qué sucede cuando entramos en una habitación o en cualquier otro recinto. En primer lugar miramos a nuestro alrededor para ver dónde estamos; percibimos las paredes; inspeccionamos algún detalle; todo esto, y muchas otras variedades de percepción, exigen diferentes modos de exploración y enfoque. Para que la evocación de una escena dramática cobre vida debemos centrarnos mentalmente en ella y explorarla de forma controlada para interpretar su coherencia. Lo que F. C. Barlett ha denominado «la búsqueda del significado»[15] nos hace ver que una mancha azul es agua y una zona brillante, una oquedad entre las rocas. Esto puede no llevarnos mucho tiempo, pero requiere un tiempo mensurable. Percibir un interior también requiere un instante, pero aquí miramos a nuestro alrededor en una secuencia de movimientos oculares itinerantes que pronto completa nuestra orienta-



15 *Los cíclopes atacando las naves*, siglo I a.C. Procedente de una casa en el Esquilino, Roma. Museo Profano, Vaticano

ción. Así, la decoración de una habitación, ya sea arquitectónica o pictórica, no exige que tengamos que ralentizar la velocidad para su equivalente búsqueda de significado. Al contrario, para articular paredes y techo la decoración puede marcar determinados acentos con el fin de que la exploración sea rápida. No tenemos que inspeccionar cada una de las columnas o pilastras, reales o ficticias, porque rápidamente establecemos correspondencias y redundancias que nos permiten dar por leído cada elemento individual. Démonos cuenta de que para hacer eso también operamos con la suposición de una coherencia que esperamos, la cual nos permite aceptar cualquier ficción que el decorador pueda haber introducido en ella. Por ejemplo, mediante diferentes vistas podría pedírsenos que imagináramos que estamos mirando hacia fuera de la habitación, y para este propósito podrían emplearse los propios medios del denominado ilusionismo que, si estoy en lo cierto, ya se habían desarrollado para el propósito equivalente de la evocación dramática en lo cuadros y en la escena. Ahora bien, los paisajes de la *Odisea* formaron parte originalmente de un proyecto decorativo que sugiriera una serie de aberturas a través de las cuales contempláramos diversos episodios de la epopeya. Está claro que aquí las dos pruebas de la coherencia entran en conflicto; se trata de una curiosa habitación que parece abierta a algunos episodios diferentes separados en el tiempo y el espacio.

En términos abstractos hay dos soluciones para este dilema artístico. El pintor puede convertir la pared en su totalidad en la apariencia de una escena. Esto es lo que ha hecho el maestro de la Villa de los Misterios, cerca de Pompeya (Fig. 16). Entre nosotros y lo imaginario ha creado un esce-



16 *Iniciación de doncellas en los misterios dionisíacos*, siglo I a.C. Villa de los Misterios, Pompeya

nario poco profundo concebido como algo distinto de la verdadera pared, ampliando sus personajes a un tamaño que asimilamos fácilmente y que tiene un enorme impacto dramático aun cuando no estemos del todo seguros de cuál es el ritual que se desarrolla en él. Alternativamente, el artista también puede salvaguardar la coherencia de su narración introduciendo el recurso consagrado por el tiempo de introducir un relato dentro de otro. Traducido a términos visuales, esto supone crear una representación dentro de la representación. Los decoradores de Roma y Pompeya fueron los maestros del pasado a la hora de marcar los cambios en este sofisticado recurso: se presentan imágenes enmarcadas individualmente, que deben ser inspeccionadas mediante una exploración controlada, formando parte del interior ficticio en su conjunto, el cual puede desplegarse en diferentes vistas (Fig. 17). Todavía se discute si los romanos utilizaban o no las leyes de la perspectiva[16]. Creo que esta cuestión importa menos que el modo en que se enfrentaron al principio de coherencia. En la era de Augusto, Vitruvio adoptó ostensiblemente este principio de forma casi literal, insistiendo en que en los murales ilusionistas el pintor debe ceñirse estrictamente a las formas arquitectónicamente visibles que se alzaran en la realidad. Rechazaba de plano las estructuras ficticias caprichosas y grotescas, sin darse cuenta de que su propia debilidad y las paradojas visuales que planteaban realzaban su carácter de ficción decorativa[17]. Sea como fuere, las palabras con las que esta autoridad canónica condenaba la representación pictórica de escenas imposibles tuvo enorme influencia sobre la historia de la crítica[18], e incluso puede haberse encontrado en el trasfondo de la mente de Leonardo cuando atacaba a los muralistas de su época por sus incoherencias.

Muy pronto, el muralista tuvo que enfrentarse a un tipo de oposición mucho más sólida que ciertamente había de alterar el curso del arte. Los cristianos no podían ignorar el segundo mandamiento, que les ordena no hacer «escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra» (Éxodo, 20:4). A la luz de este texto, lo realmente milagroso es que, a diferencia del judaísmo y de la mayor parte del islam, la Iglesia cristiana de Occidente continuara tolerando la producción de imágenes en contextos religiosos. La concesión que hizo posible esto aparece mejor formulada en el dictamen del papa Gregorio Magno que reconoce la finalidad didáctica de las imágenes: «Para aquellos que no saben leer, la pintura es lo que las letras para quienes sí saben leer». Para simplificar una cuestión enormemente compleja sin, espero, falsificarla demasiado, podríamos decir que esta restricción de la función del arte religioso reorientó a los productores de imágenes hacia la exploración de aquellos métodos pictográficos que nunca habían desaparecido por completo.

17 Decoración mural, siglo I. Casa dei Vettii, Pompeya

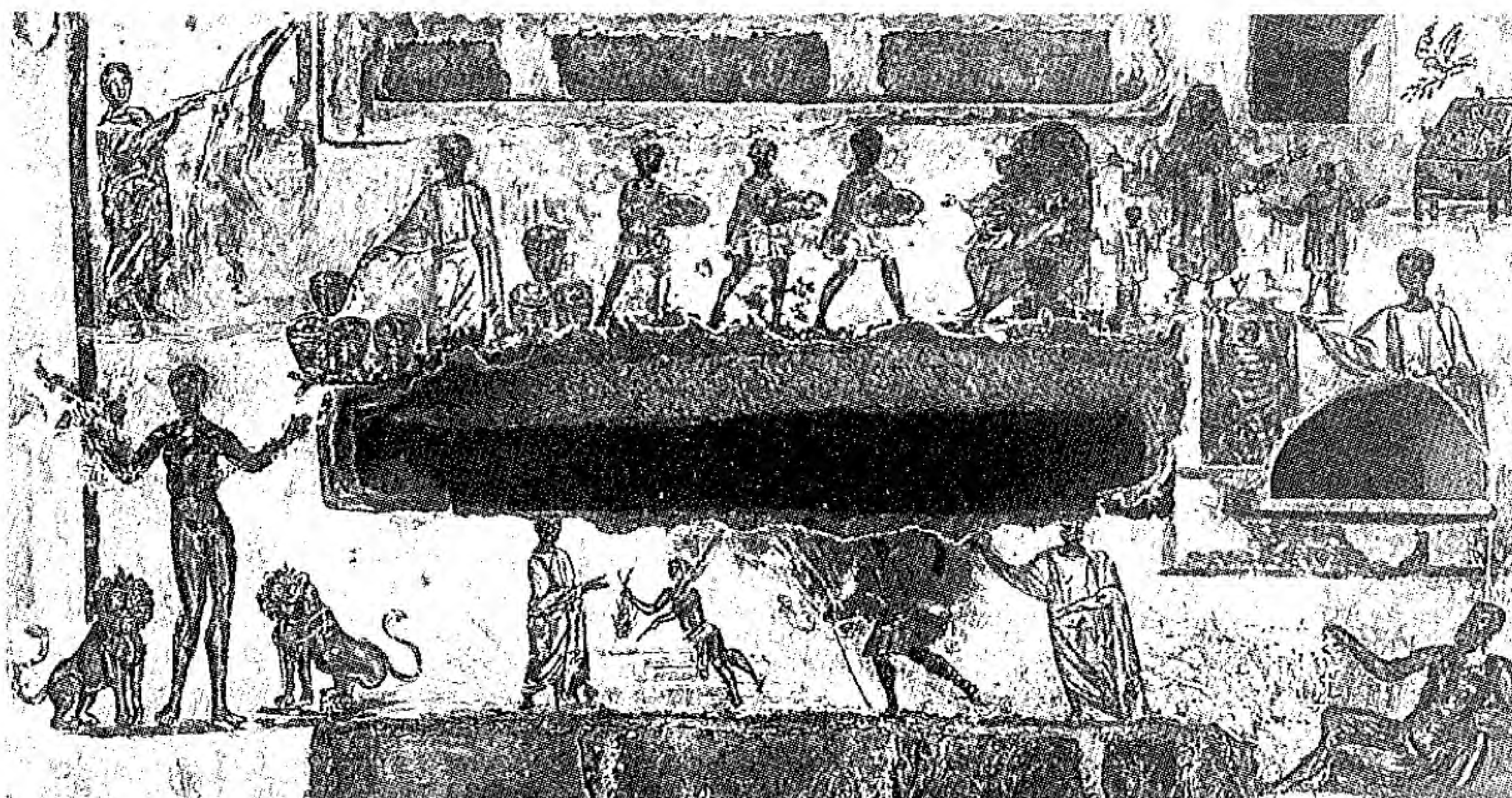


Los murales de las catacumbas romanas ilustran a la perfección la diferencia entre este tipo de pictograma y lo que he denominado evocación dramática. En San Pedro y San Marcelino reconocemos al fondo escenas de la adoración de los Magos, flanqueadas por Moisés haciendo brotar agua de una roca y por Noé saliendo del arca (Fig. 18). Éste es un ejemplo adecuado porque nadie puede haber pensado que el arca, que al fin y al cabo estaba hecha para alojar a una pareja de cada especie, pudiera haber sido más pequeña que el propio Noé. Se trata de un pictograma en el sentido de que la imagen de una caja flotando identifica al personaje como Noé, y de que el personaje apenas genera alrededor de sí más espacio ficticio que los pergaminos decorados. Una vez que la imagen ha quedado reducida a signo de este modo, el problema de los espacios incoherentes de Leonardo desaparece por sí solo.

En los murales de Vigna Magna (Fig. 19) podemos entresacar gran número de ejemplos de la intervención divina dispuestos en diferentes registros: arriba, Moisés haciendo brotar agua de una roca, el milagro de



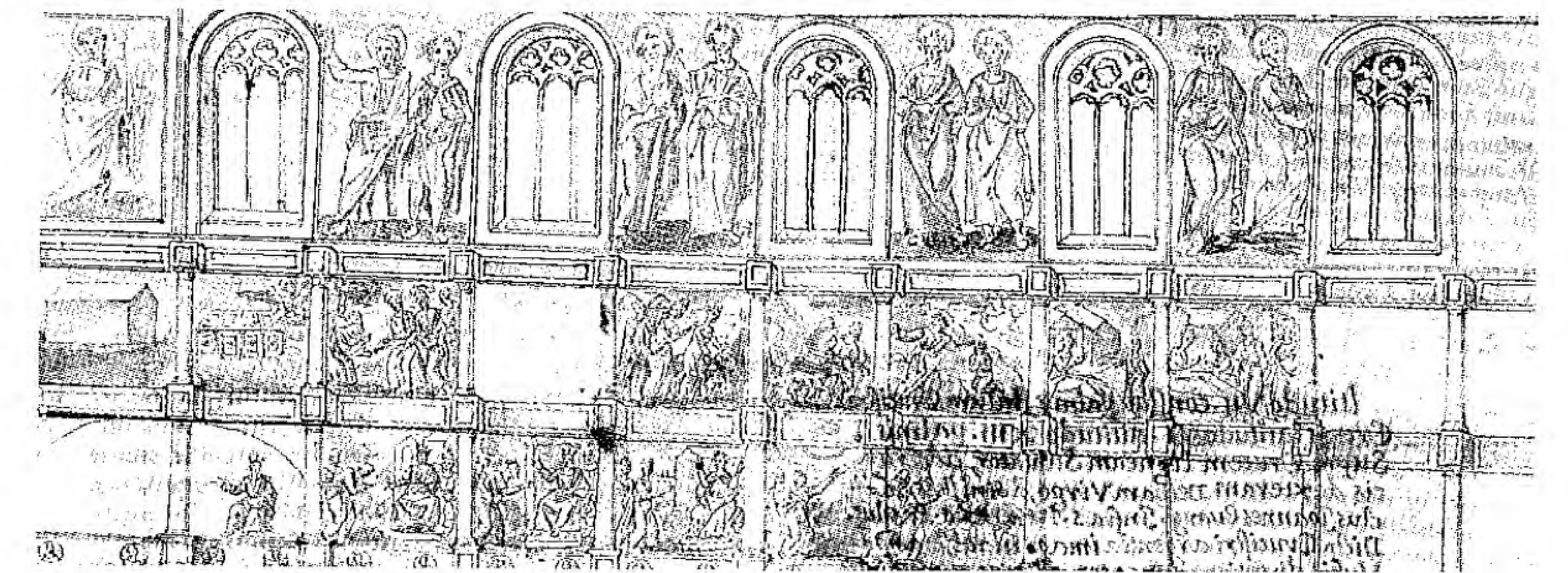
18 Adoración de los Magos, siglo IV. Habitáculo de los santos Pedro y Marcelino, Roma



19 Escenas del Antiguo Testamento, siglo IV. Catacumba de Vigna Magna, Roma

los panes y los peces, la adoración de los Magos, la figura de un *orans* y, una vez más, el jeroglífico de Noé; abajo, Daniel en la cueva de los leones, Tobías con el pescado, la curación del inválido que sale de su cama, la resurrección de Lázaro y Lázaro el pobre en el portal de un hombre rico. Claramente, lo que importaba aquí es el *qué*, no el *cómo* del acontecimiento. ¡Imaginemos lo que hubieran pensado de la escena de Daniel en la cueva de los leones los contemporáneos de los autores del grupo del Laoconte!

Sabemos que la práctica censurada por Leonardo de narrar una historia de forma secuencial en diferentes registros estaba ejemplificada en la principal iglesia de la cristiandad, la basílica original de San Pedro, en donde había un ciclo de murales de los que al menos conservamos una copia

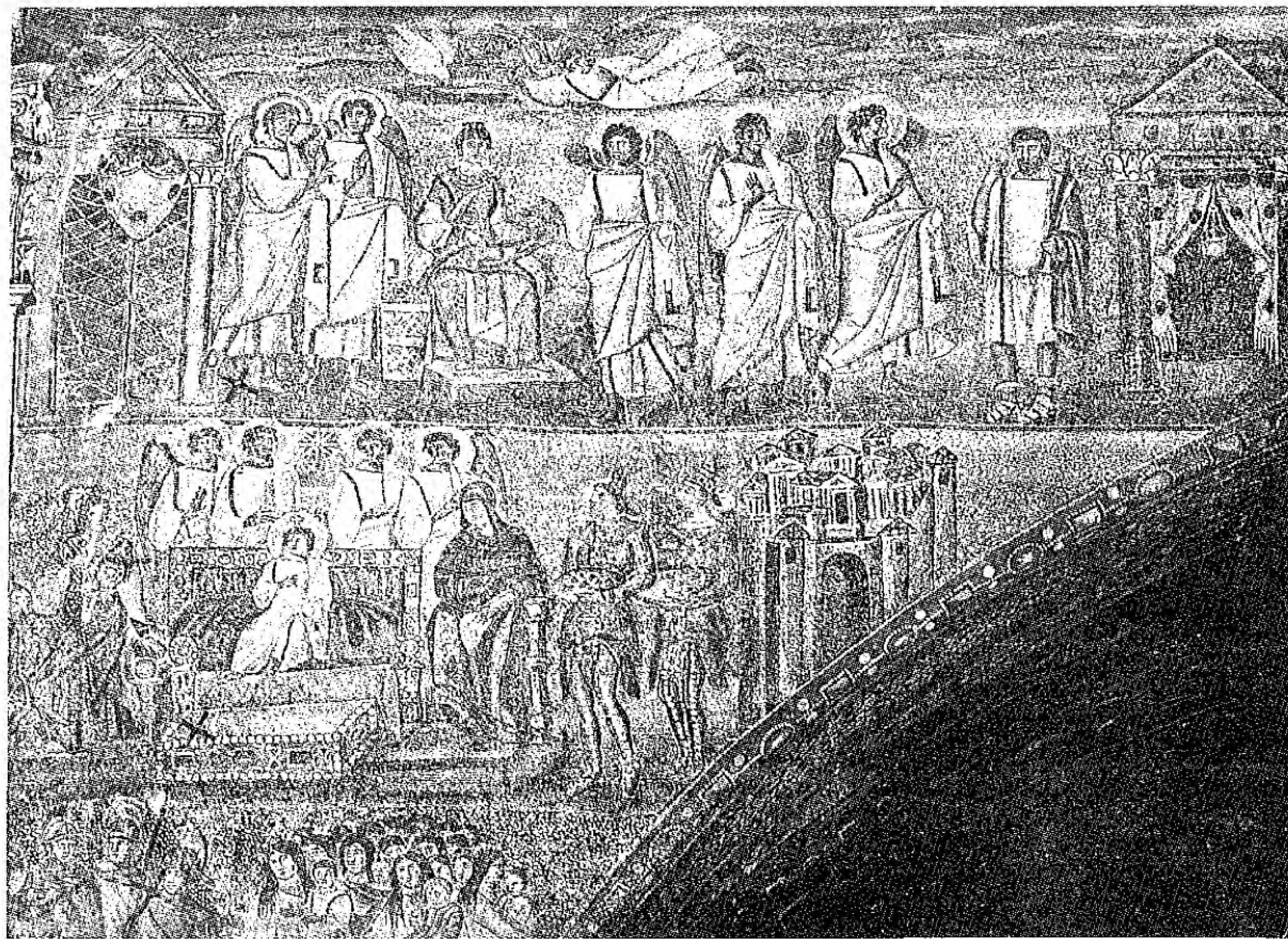


20 Jacopo Grimaldi, *Decoración mural de la antigua basílica de San Pedro*, Roma, dibujo, 1620. Vaticano, Biblioteca apostólica, MS. Barb. lat. 2733, fol. 108v

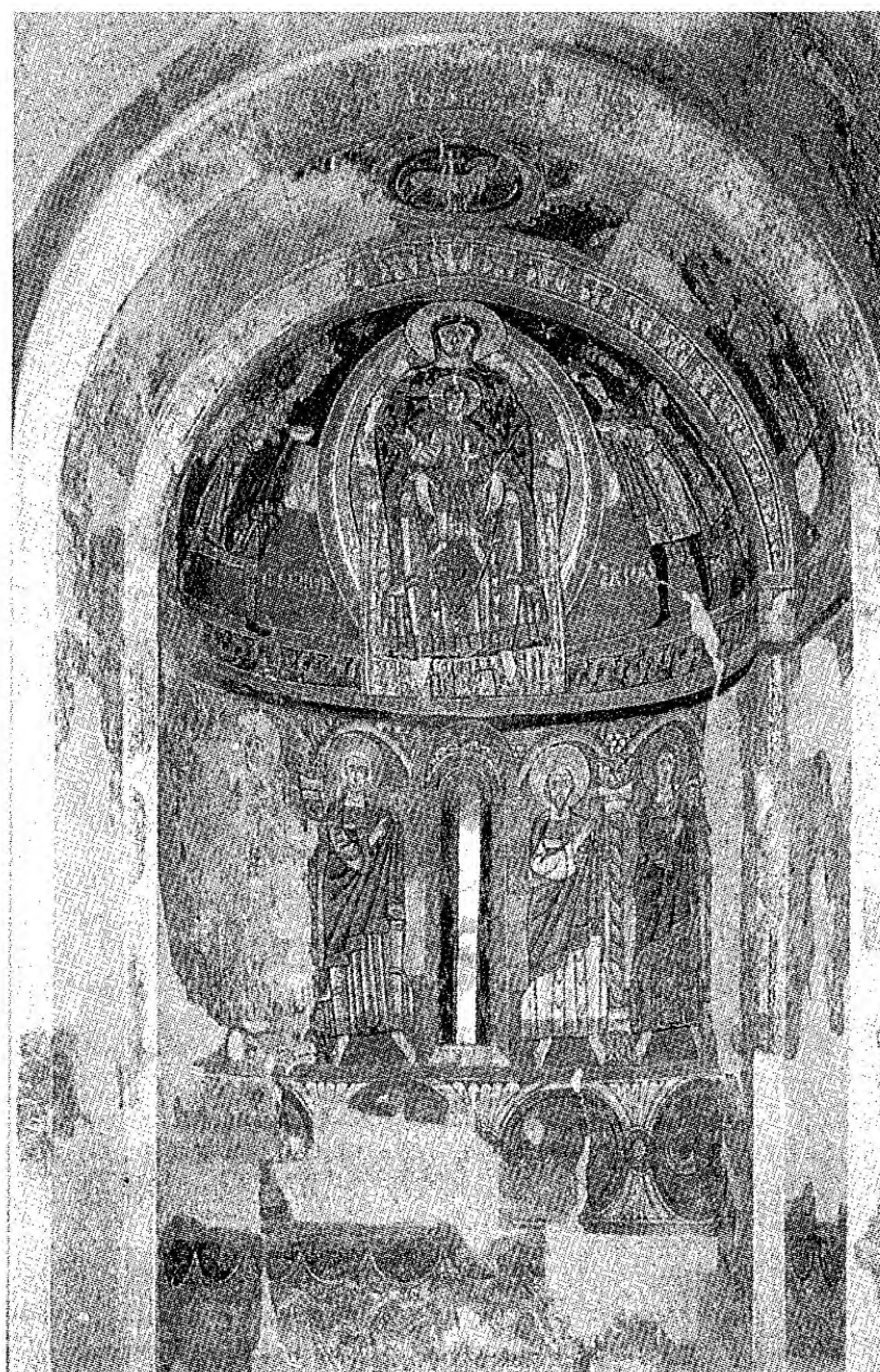
realizada antes de que la iglesia fuera derribada para dejar paso finalmente a la estructura actual (Fig. 20)[19]. No se puede establecer con certeza la fecha ni el estado exactos de este ciclo enormemente influyente; baste decir que aquí vemos de nuevo lo que he denominado método pictográfico. Queda ejemplificado en la imagen del arca de Noé a la izquierda, lo suficientemente pronto para que emerja la coherencia interna de un ciclo que debe leerse de forma secuencial.

Normalmente asociamos la decoración mural de los primeros cristianos con los mosaicos en lugar de con las pinturas murales. En ello tiene mucho que ver la longevidad de esta técnica, pero hay otras razones más estrechamente ligadas a la transformación de la función de la imagen. La pintura realista está ligada a la observación de la naturaleza en toda su diversidad; el pictograma no conlleva ninguna servidumbre de este tipo. Exactamente igual que el escriba es libre de anotar la palabra sagrada en letras de oro sobre una página púrpura para expresar su veneración y respeto, así el diseñador de la narración pictórica es libre de realzar su mensaje con todos los recursos del esplendor visual. Lo que se pierde en términos de visión centralizada queda ampliamente compensado con lo que se obtiene en beneficio de un ojo errante. Puede ser un asunto discutible si aquellos que no sabían leer eran capaces o no de captar el significado exacto de algunas de las figuras del mosaico de la bóveda del ábside de la basílica de Santa Maria Maggiore, lo cual es algo que todavía desconcierta a los especialistas (Fig. 21)[20], pero no podemos dudar de que tanto los clérigos como los laicos sentían por igual la importancia de tanto oro y solemnidad. Como consecuencia de ello, el mural en la Edad Media se convirtió en algo parecido a un pariente pobre de otros medios más espléndidos como el mosaico y la vidriera.

De las conferencias de un profesor de historia del arte de Harvard se decía que «si a uno se le caía el lápiz, había perdido un siglo». Mi caso es aún peor; tendré que perder un puñado de siglos para escoger sólo uno de los ejemplos de mural medieval mejor conservados; se trata del ábside de la iglesia catalana de Santa María de Tahull (Fig. 22), en el que vemos a la virgen en el trono, adonde se acercan los tres Reyes Magos señalados con sus nombres[21].



21 *La adoración de los Magos*, mosaico, h. 435. Santa Maria Maggiore, Roma



22 *La Virgen con el Niño en el trono adorados por los Magos*, 1123. Procedente de Santa María de Tahull. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona

En la bóveda vemos la figura de Abel aceptando su sacrificio junto a Dios; no cabe duda de que al otro lado estaba la correspondiente imagen del rechazo de Caín. En el vértice se encuentra el símbolo del Cordero de Dios, y tras una fila de profetas hay animales fabulosos que pueden ser meramente decorativos. Lo que semejante conjunto románico confirma es lo que he estado tratando de sugerir. En este estilo no hay ninguna distinción entre lo simbólico, lo narrativo y lo decorativo. Lo que llamamos la adoración de los Magos es realmente la Epifanía, el primer homenaje a la Palabra encarnada realizado por unos poderosos gobernantes. Ya no es tanto la visualización de una realidad terrenal como una imagen en cuyo centro está el Cordero de Dios. Nada en esta finalidad didáctica y ritual impedía al artista que hiciera completo uso del marco que le proporcionó el arquitecto. Las articulaciones del edificio coinciden con la agrupación de las imágenes.

¿Cuándo se desintegró esta utilización grandiosa y consistente de las imágenes y cuáles fueron las fuerzas que condujeron a la recuperación de la concepción clásica que denominamos Renacimiento? Ésta es una pregunta que ha mantenido ocupadas las mentes de varias generaciones de historiadores y a la que no hay una respuesta clara. En mi opinión, un elemento importante en esta historia es análogo al desarrollo de la antigüedad clásica. Se trata de la creciente demanda de lo que he denominado evocación dramática, la vuelta al deseo de que se cuente no *qué* sucedió según las Escrituras, sino sobre todo *cómo* sucedió, qué aspecto debieron de ofrecer los acontecimientos a los testigos presenciales.

Coincido con aquellos que relacionan este cambio decisivo con el nuevo papel del predicador popular en el siglo XIII. Fueron los monjes quienes llevaban al pueblo el relato del evangelio y quienes no escatimaban esfuerzos en hacer que los creyentes lo revivieran y recrearan en sus mentes. Es bien sabido que san Francisco celebró la Navidad en Greccio de este modo, llevando un buey y una mula de carne y hueso al interior de la iglesia, y quizá también un recién nacido. Fue también al amparo de la tradición franciscana donde nació ese importante recurso devoto que lleva consigo este tipo de identificación imaginaria. El gran historiador de la iconografía cristiana Émile Mâle subrayó la fundamental importancia en este contexto de la obra *Meditations on the Life of Christ*, del Pseudo-Buenaventura, así como de los milagros[22]. Lo acusaron de exagerar, y no cabe duda de que también intervinieron otros factores, pero todavía pienso que tuvo una intuición acertada y que el cambio de actitud hacia la narración sagrada engendrado por la nueva concepción de la enseñanza y la predicación no puede quedar al margen de la historia del arte.

Permítaseme citar aquí como prueba la descripción de la llegada de los Magos procedente de la traducción al inglés de *Meditations on the Life of Christ* realizada por Nicholas Love antes de 1400, la cual sólo he modernizado ligeramente:

Y así nos imaginamos y disponemos nuestra mente y nuestro pensamiento como si estuviéramos presentes en el lugar donde esto se produjo en Belén, contemplando cómo estos tres reyes llegaban entre una multitud [...] y cómo descendían de los camellos en los que habían llegado ante aquel sencillo hogar y especie de establo en el que nació Jesús Nuestro Señor. Y entonces Nuestra Señora, escuchando mucho ruido y revuelo de gentes, tomó en sus brazos sin tardanza a su dulce Niño y ellos entraron en su casa, y nada más ver al Niño se arrodillaron y lo honraron como a un rey con toda reverencia y devoción [...] Entonces prestamos mucha atención a la forma de hablar de ambas partes; cómo Nuestra Señora, con sincera tribulación, bajando sus ojos hacia el suelo, les habló y les respondió a sus preguntas tristemente y con pocas palabras, ya que no sentía afición por las muchas palabras...[23].

No es necesario que me extienda sobre el contraste entre este relato y el fresco románico de España.

Se podría sostener, en primer lugar, que la escultura era más dada que la pintura a estas nuevas exigencias. La representación de la figura individual, según respondiera a cada situación, alcanzó con Nicola y Giovanni Pisano una intensidad dramática que nunca ha sido superada (Fig. 23). Pero una vez que pareció que estos protagonistas necesitaban un escenario convincente, una disposición espacial consistente, sólo la pintura podía ofrecer todos los medios para este fin. Es en este momento de la historia en el que yo situaría la figura de Giotto (Figs. 24 y 25). Él fue el genio narrativo que supo cómo convertir el pictograma tradicional en una presencia viva, y a sus participantes en seres con una vida interior de una intensidad inagotable.

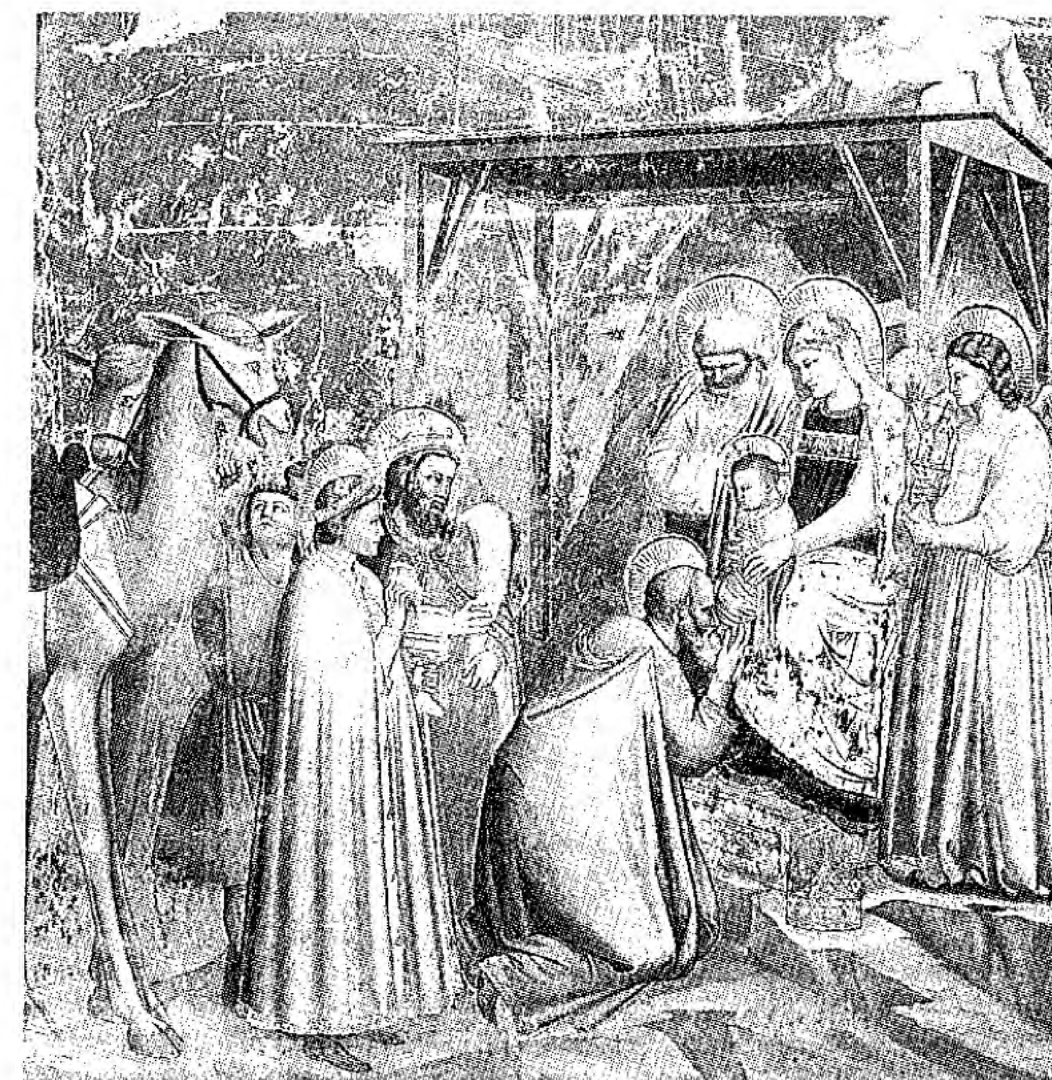
Por tanto, mi interpretación de la evolución del diestro dominio de la representación descansa sobre el mismo principio básico que he postulado para el desarrollo del ilusionismo en el arte antiguo. De hecho, se podría retomar desde aquí la historia del arte del Renacimiento y describir el progreso hacia este objetivo en el que, por supuesto, la conquista de la perspectiva y de la anatomía desempeñaron su papel[24]. Los estudios de Leonardo para *La adoración de los Reyes Magos* (Figs. 26 y 27) ejemplifican esta preocupación cada vez mayor, la cual hace intervenir a los recursos de la ciencia y justifica el papel en la historia de esta evolución que los historiadores le han atribuido desde los tiempos de Vasari. Leonardo no realizó estos bocetos para un fresco, sino para un retablo; otro nuevo territorio en donde el nuevo objetivo de pintar podía chocar con la tradicional función de la imagen visual en la Iglesia cristiana[25]. Baste decir que, en cierto sentido, la historia de Vasari tendría que complementarse y quizá matizarse para describir los diversos medios mediante los cuales los artistas trataron de apartarse de este conflicto de finalidades.

23 Nicola Pisano, *La adoración de los Magos*, relieve, 1265-1268. Catedral de Siena

24 Giotto, *La adoración de los Magos*, h. 1306. Capilla de la Arena, Padua, sección del muro sur

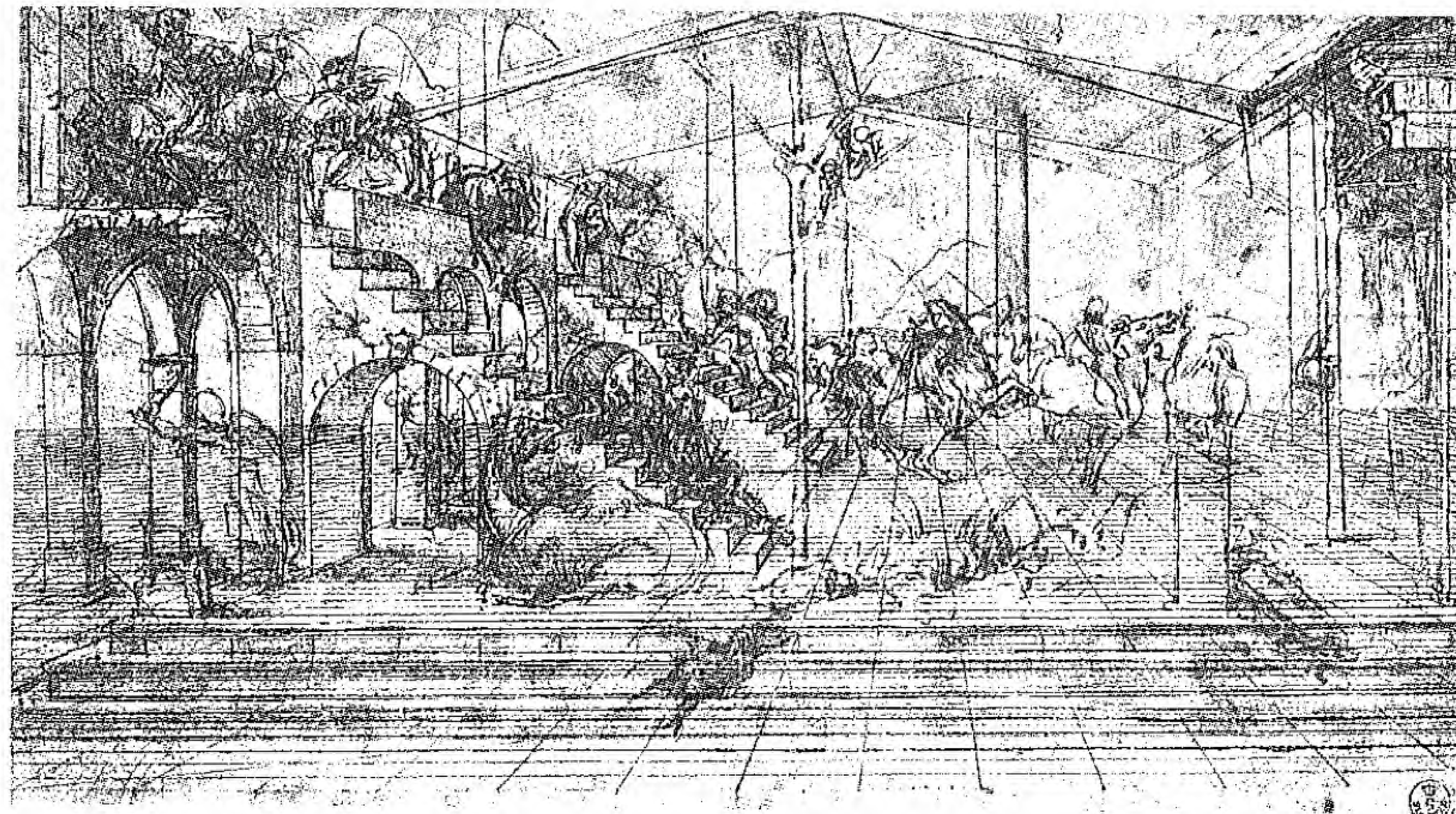
25 Detalle de la Figura 24







En la historia de la pintura al fresco, Giotto se encuentra en el principio de una larga y compleja serie de soluciones problemáticas. Recordemos que, en la tradición que heredó, los elementos simbólicos, narrativos y decorativos podían coexistir pacíficamente en el seno de un ciclo de frescos. Sin embargo, esta coexistencia estaba inevitablemente amenazada por la nueva demanda de la evocación convincente de acontecimientos relevantes. Como queriendo reconocer esta nueva necesidad de diferenciación, Giotto introdujo una distinción visual entre simbolismo y narración: las imágenes didácticas de los vicios y las virtudes están repartidas abajo en grisalla como sugiriendo estatuas ficticias en lugar de seres de carne y hueso; mientras que las historias de la parte de arriba están relatadas con todos los recursos de este nuevo realismo. Al introducir así el recurso que en un



26 Leonardo da Vinci, Estudio para *La adoración de los Reyes Magos*, h. 1480. Galería de los Uffizi, Florencia

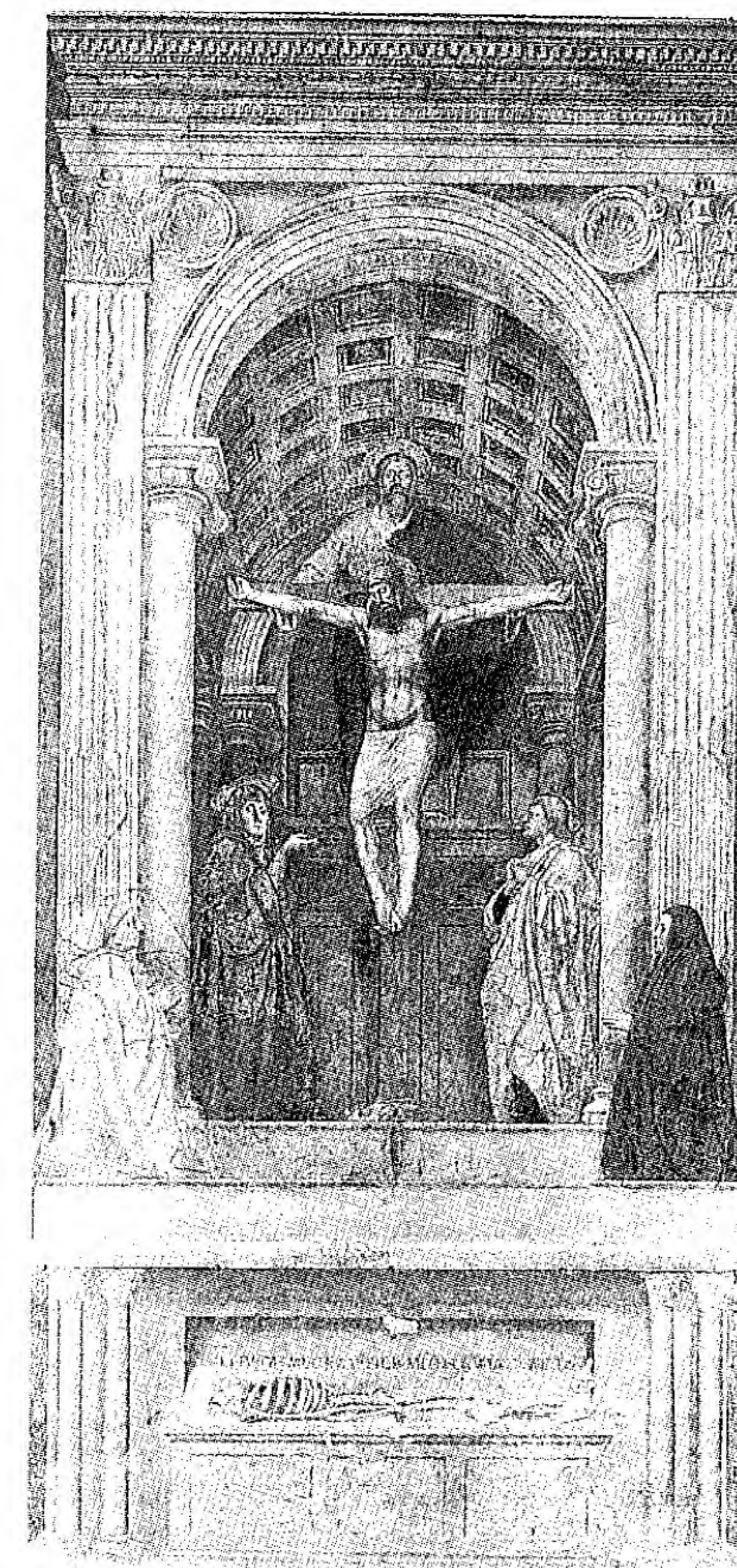


27 Leonardo da Vinci, *Estudios de personajes*, h. 1480. Louvre, París

concienzudo libro el historiador del arte sueco Sven Sandström ha denominado *niveles de irrealidad*[26], Giotto atribuyó un carácter especial a aquellas personificaciones que en la tradición del pensamiento occidental ocupan una especie de tierra de nadie entre las entidades espirituales y las meras abstracciones. Pero al mismo tiempo las exigencias de una narración completa no le permitieron huir de esa disposición amañada que Leonardo calificaba como la cima de la estupidez, ya que este efecto era inseparable de su logro. Mientras la narrativa estuvo concebida como escritura en la pared, concentrándose en el «qué» en lugar de en el «cómo», no hubo ningún salto visual entre las escenas; pero cuando se nos pide que nos centremos en el marco único que Alberti quería que se asemejara a una ventana abierta a una escena, las múltiples vistas llevan en su seno las semillas de su propia destrucción. Esto es así incluso antes de que la introducción de la perspectiva hiciera completamente visible esta contradicción[27].

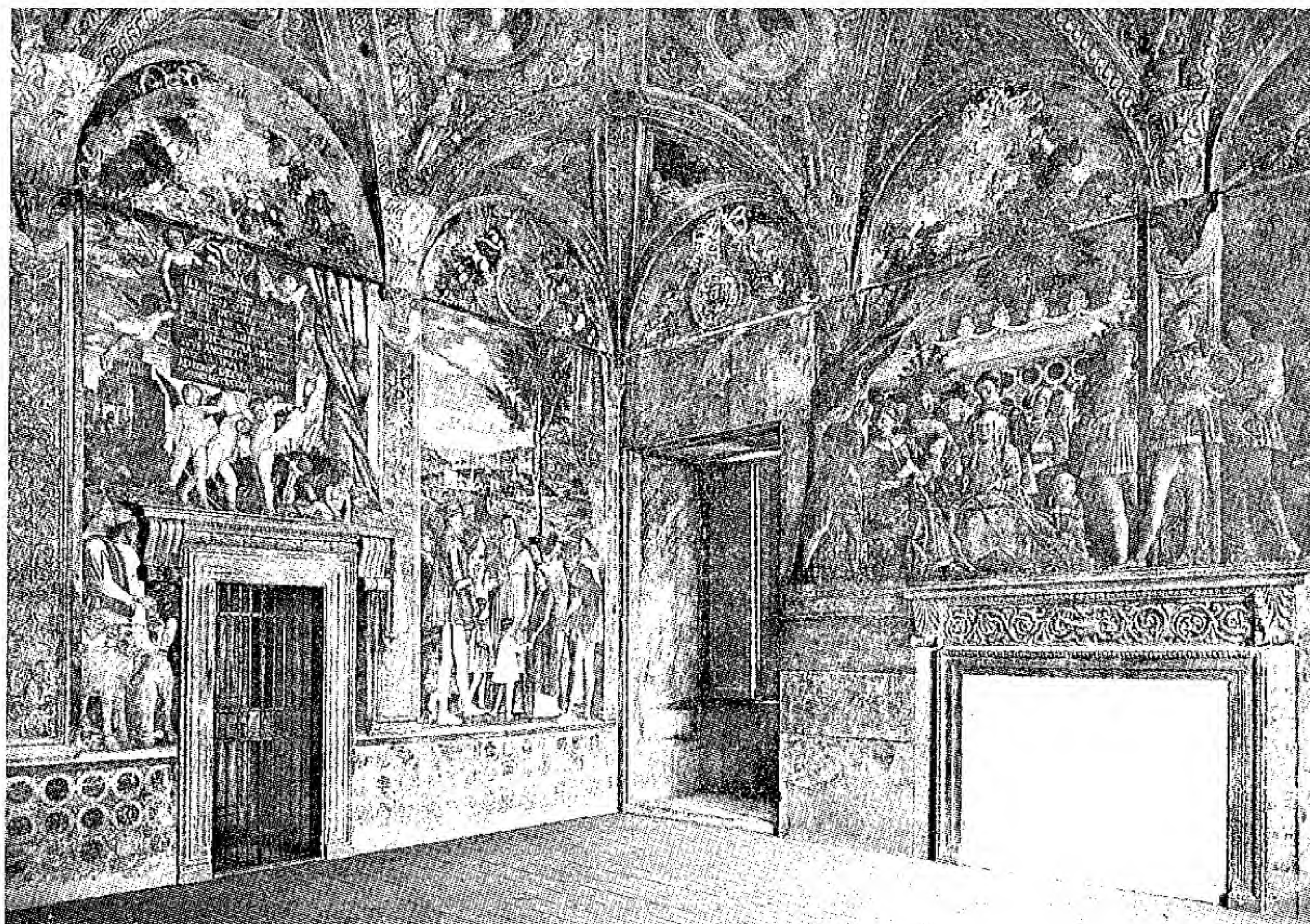
No es necesario recordar a los historiadores del arte que, en los comienzos de la historia de la perspectiva, los medios y los fines en ocasiones no estaban sincronizados. La primera aplicación que conocemos de esta nueva técnica en la pintura al fresco es la majestuosa *La Santísima Trinidad* de Masaccio de Santa Maria Novella en Florencia (Fig. 28); pero lo que se representa en el seno de esta capilla ficticia enormemente convincente no es una realidad imaginaria sino una imagen puramente simbólica, un recordatorio de una doctrina que no se puede visualizar en absoluto. No es fácil reconciliar con los diez mandamientos la presencia real en el arte de una forma tan tangible de la primera persona de la Trinidad; pero esto no parece haber perturbado a los contemporáneos de Masaccio.

En la capilla Brancacci de Santa Maria del Carmine de Florencia, Masaccio hizo uso del esquema compartimentado; y también lo hicieron una serie

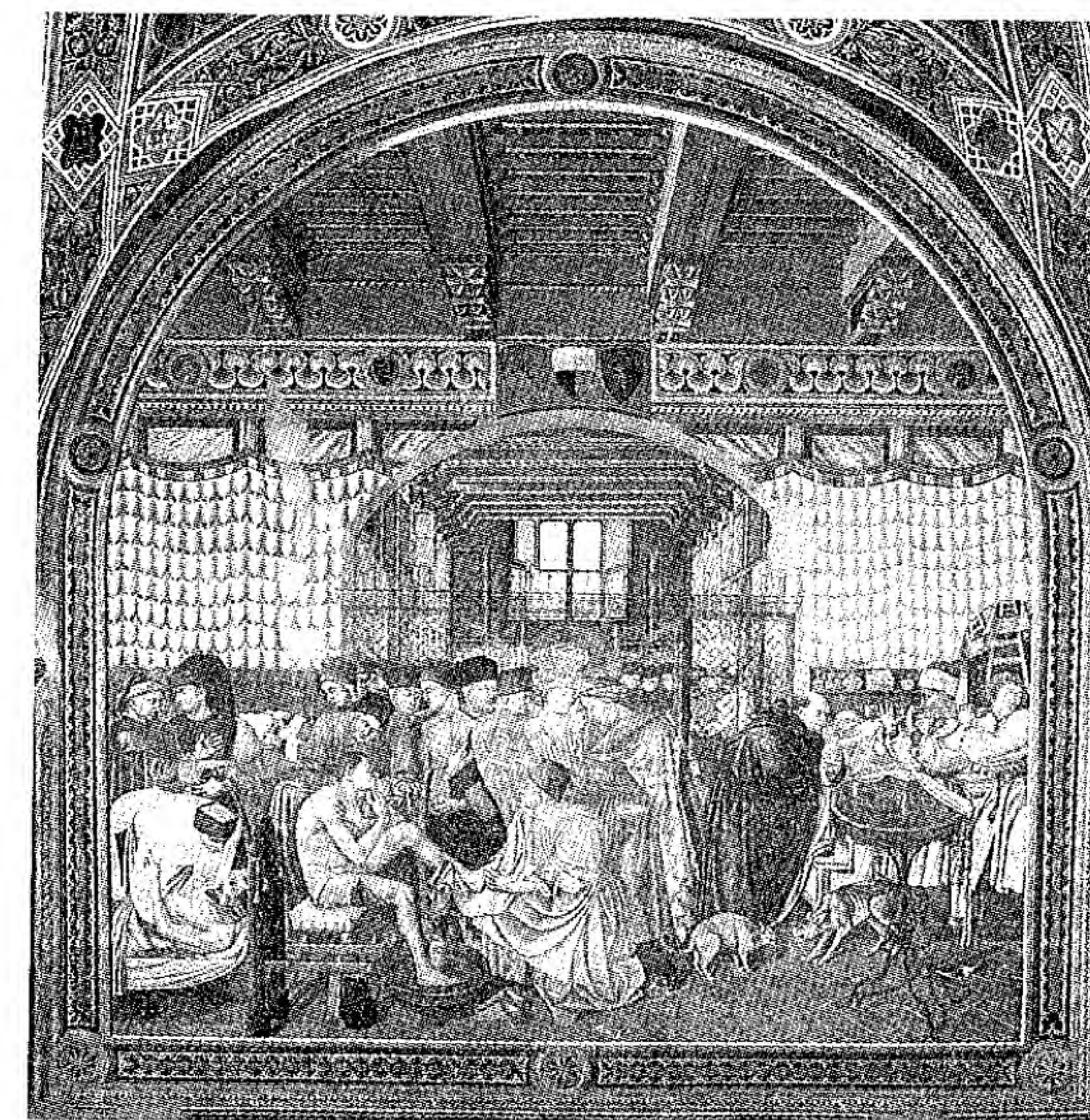


28 Masaccio, *La Santísima Trinidad (con san Juan, la Virgen y los donantes)*, 1425. Santa Maria Novella, Florencia

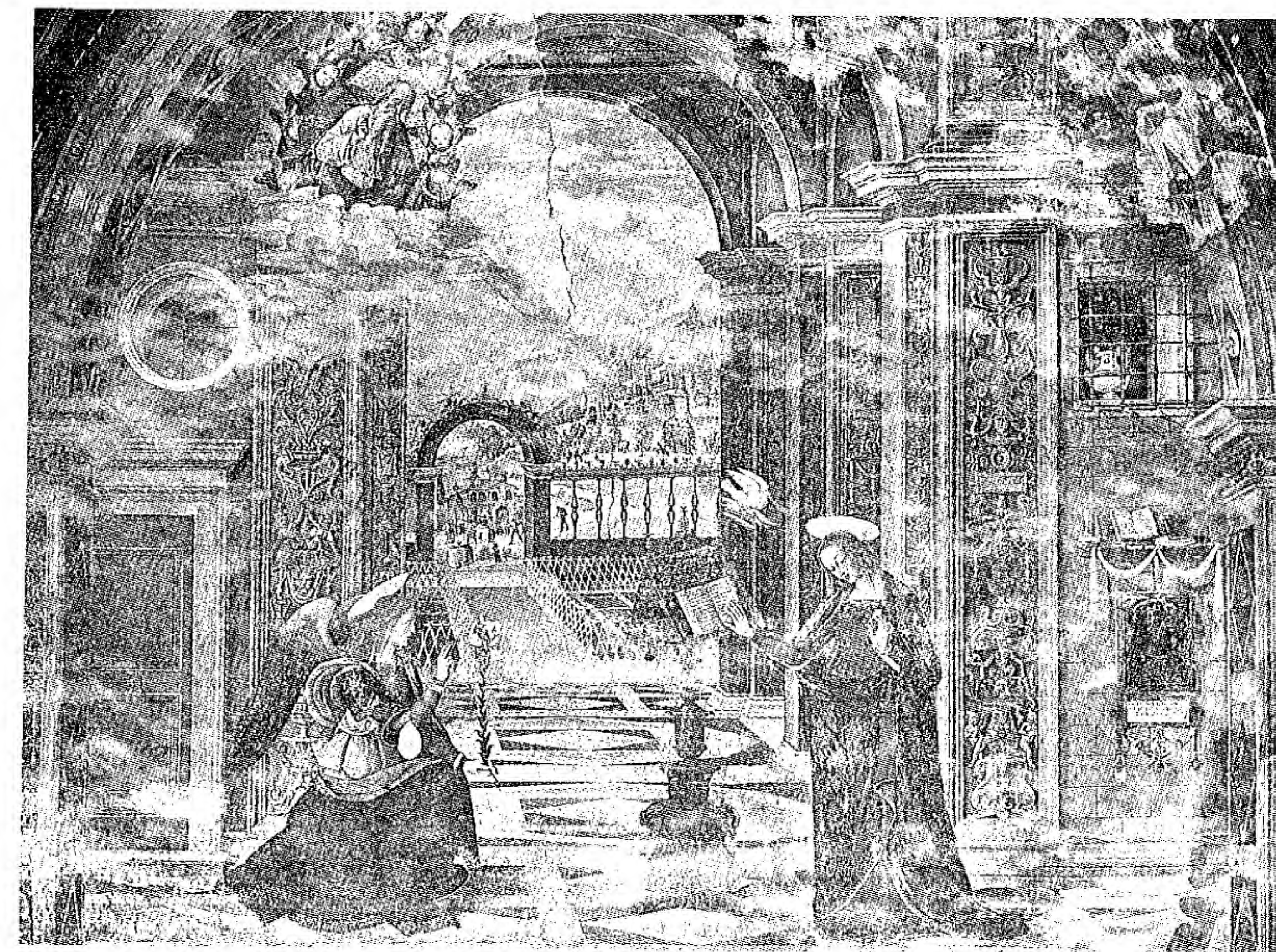
indeterminada de maestros del *Quattrocento* en muchos otros lugares. Pero hay indicios de que en el transcurso del siglo el método empezó a parecer pasado de moda. Mantegna había utilizado el esquema tradicional en la capilla Ovetari de la iglesia del Eremitani de Padua, pero en la Camera degli Sposi del Palazzo Ducale de Mantua (Fig. 29) creó un interior de una asombrosa originalidad aplicando los recursos básicos de los muralistas de la antigüedad de un modo completamente nuevo, con sus panorámicas ficticias y con su famosa linterna abierta en el techo a través de la cual la gente parece estar mirando al interior de la habitación. Observemos el grupo familiar que se encuentra sobre la chimenea y que nos enfrenta de forma casi corpórea con la estrecha zona ante el muro o cortina ficticios. Pero en esta extraordinaria habitación Mantegna no tenía que lidiar con los objetivos narrativos del arte didáctico cristiano, que tan difíciles de asimilar se revelaron para los nuevos medios de la pintura ilusionista. Allá donde era necesaria una secuencia de escenas, la respuesta más fácil a este dilema venía proporcionada todavía por la articulación arquitectónica real de un muro, la división en lunetas cada una de las cuales podía albergar una escena con su propio espacio, como sucede en la habitación de Domenico di Bartolo en el Ospedale della Scala de Siena (Fig. 30). Éste es sólo un pequeño paso en el trayecto que va desde este modelo familiar hasta la solución de Pinturicchio, que se ajusta perfectamente a la demanda de Leonardo de unidad entre muro, espacio y escena, en el hermoso interior de una capilla de Santa Maria Maggiore en Spello (Fig. 31). Aquí hay tres escenas en tres muros: la *Anunciación*, la *Natividad* y *Cristo entre los doctores*. Para el artista no fue en absoluto fácil rellenar estos muros con detalles relevan-



29 Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi* (Cámara de los Esposos), h. 1464-1474. Palazzo Ducale, Mantua



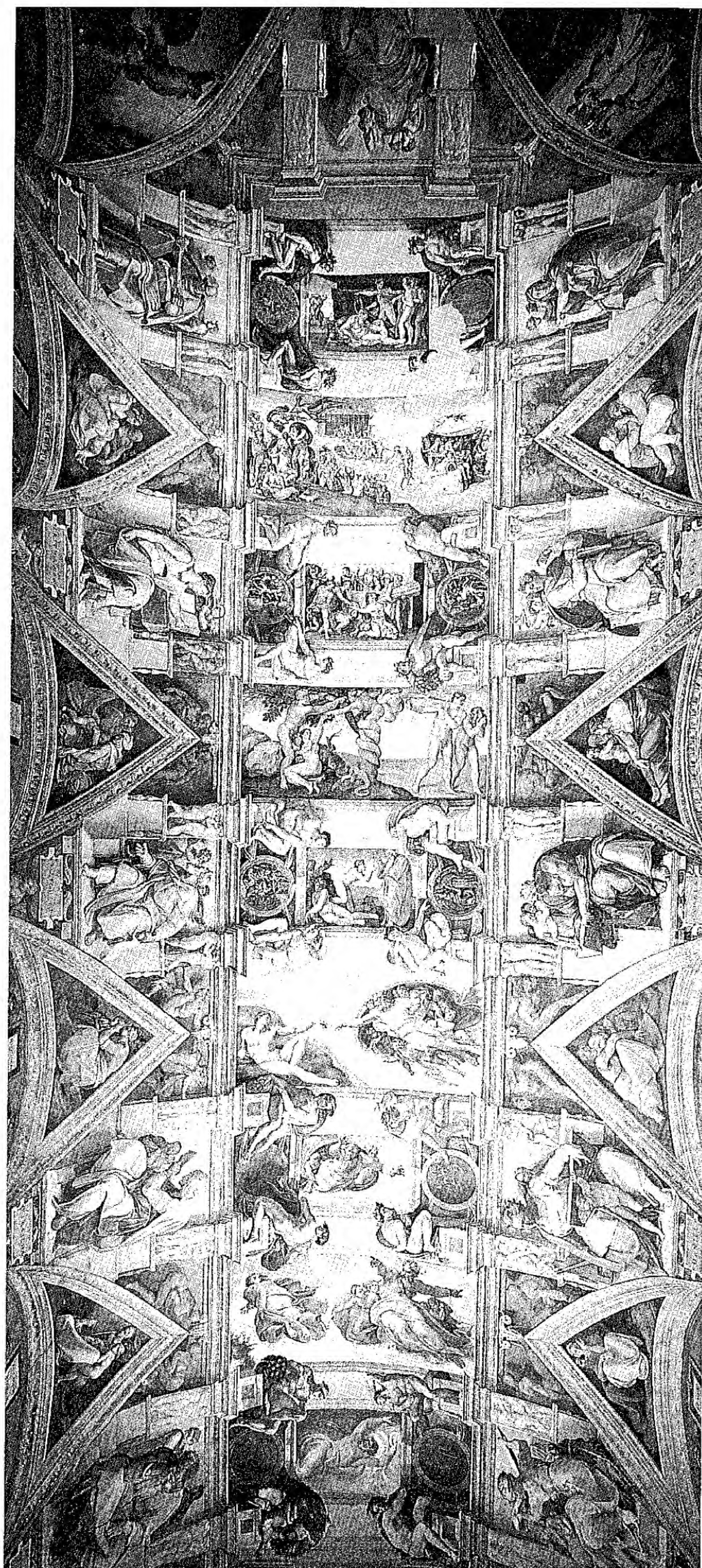
30 Domenico di Bartolo, *Labores en un hospital*, 1441-1444. Ospedale della Scala, Siena, muro oeste del Pellegrinaio



31 Pinturicchio, *La anunciación*, 1501. Santa Maria Maggiore, Spello

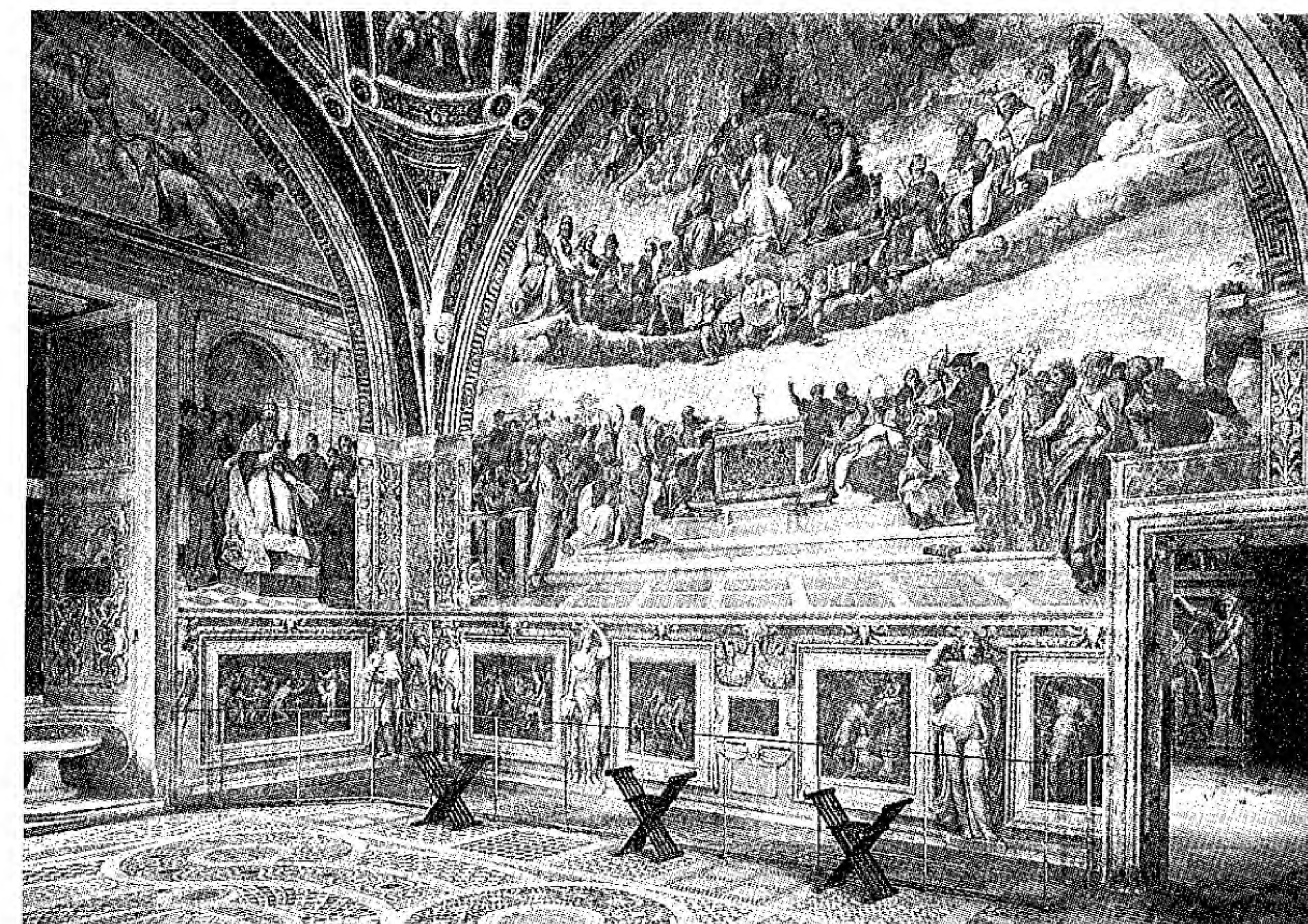
tes, pero la impresión general que producen estas amplias escenas es mucho más agradable de lo que las ilustraciones aisladas podrían sugerir. La capilla fue terminada en 1501, y podemos considerarla un hito, ya que para comienzos del siglo XVI el viejo sistema compartimentado dejó de ser aceptable. También otros debieron de haber compartido el punto de vista de Leonardo.

Hay, por supuesto, una obra que elude el problema y desafía por com-

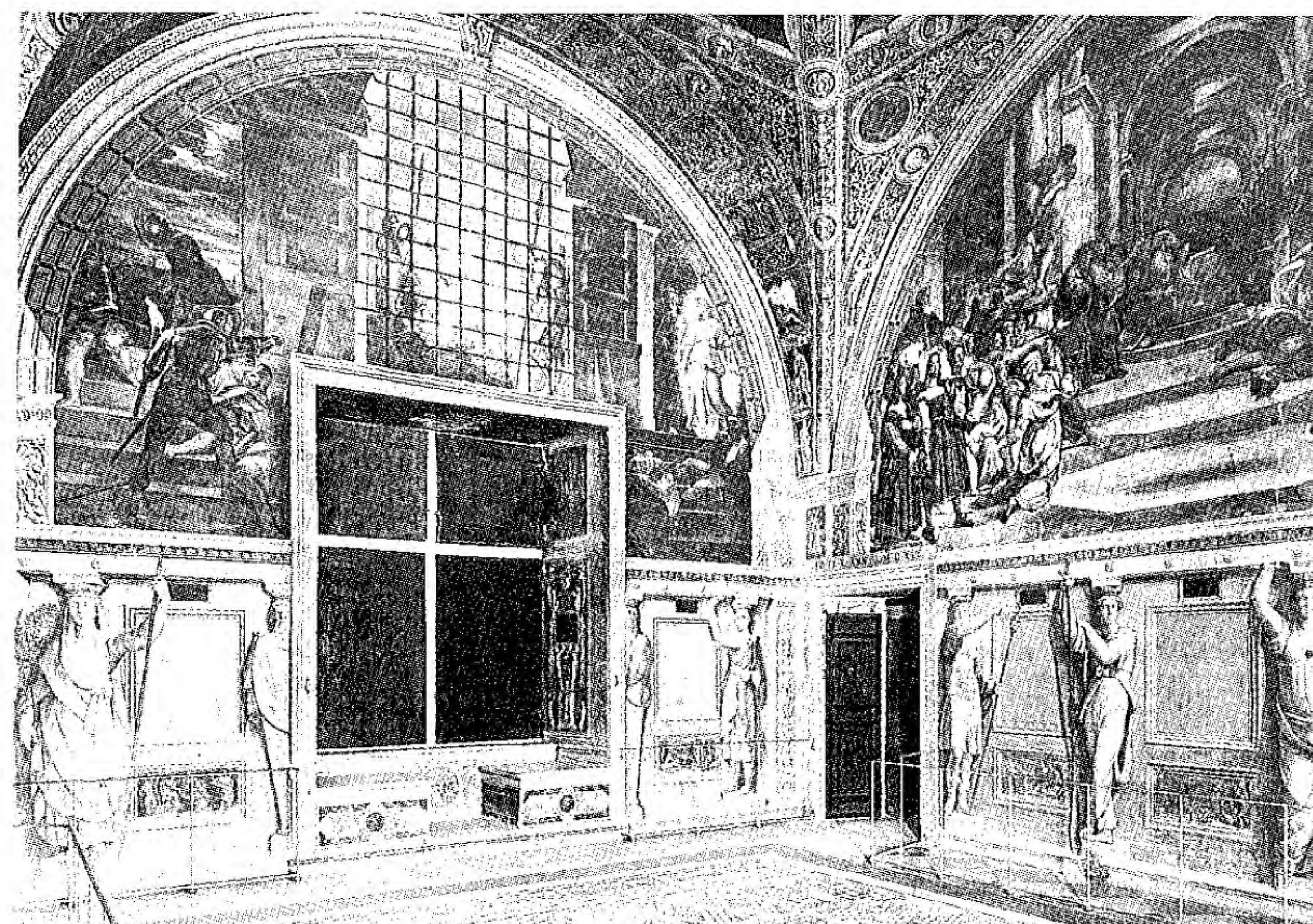


32 Miguel Ángel, bóveda de la capilla Sixtina, 1508-1512. Vaticano

pleto toda clasificación. Se trata de la bóveda de la capilla Sixtina de Miguel Ángel (Fig. 32), en la que los relatos o escenas individuales no están apiladas unas encima de otras hacia lo alto precisamente porque se encuentran en una esfera irreal en lo alto de una arquitectura ficticia. Nunca sabremos si Leonardo habría aprobado esta invención o si la habría considerado una artimaña. Difícilmente podría haber puesto objeciones a las estancias del Vaticano de Rafael (Figs. 33 y 34), que se han convertido en el ejemplo al uso de decoración al fresco, y en las que las lunetas de cada una de las salas abovedadas se corresponde con un espacio y un tema, cuando



33 Rafael, Stanza della Segnatura, 1509-1511. Vaticano

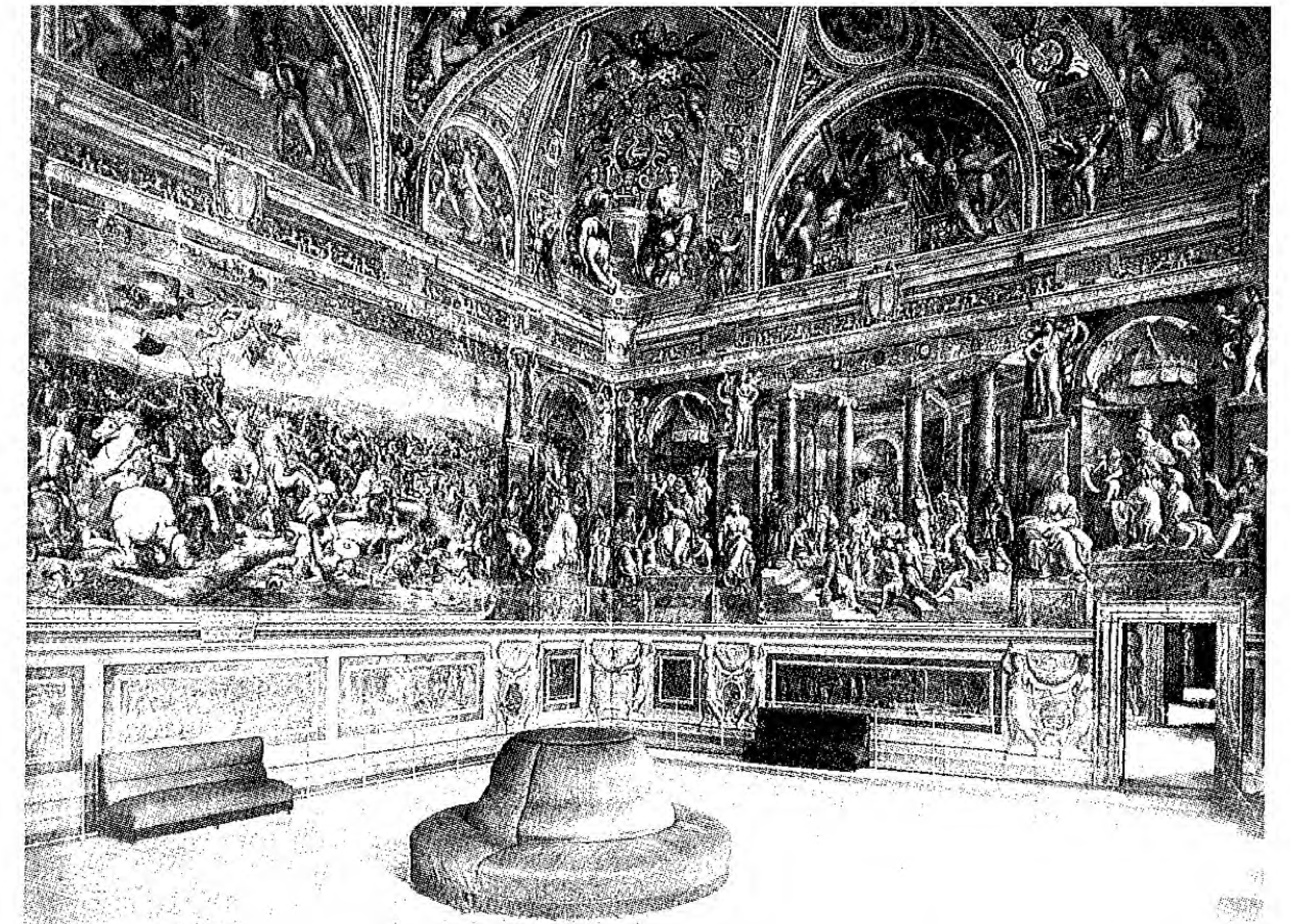


34 Rafael, Stanza d'Eliodoro, 1511-1514. Vaticano

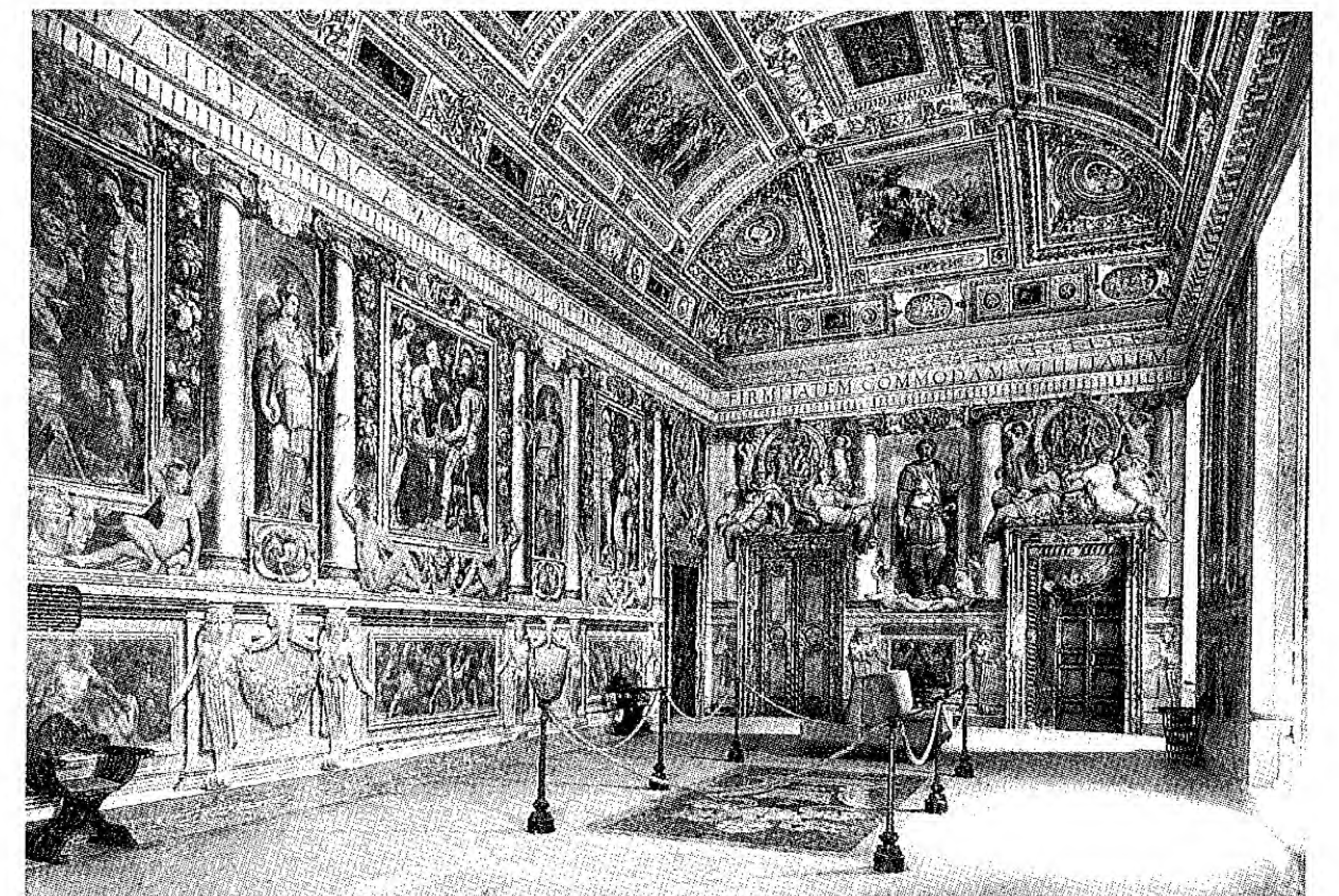
no con una escena. Leonardo no habría tenido razón ni derecho alguno a poner objeciones al hecho de que estas escenas no comiencen a nivel del suelo sino por encima del friso. Él había hecho lo mismo en Santa Maria delle Grazie; y sin duda es una precaución práctica sin la que las pinturas en una pared sucumbirían pronto a la fricción de las multitudes al rozarse contra ellas o poner los dedos encima.

La base de la Stanza della Segnatura no es la original, salvo la de los relieves ficticios que se encuentran bajo el Parnaso, los cuales indican que Rafael recurrió a estos «grados de irrealidad» que recordamos en Giotto. La idea fue utilizada con verosimilitud en la estancia contigua, la Stanza d'Eliodoro, en donde unas cariátides ficticias sustentan una especie de balaustrada a través de la cual nos asomamos a las escenas dramáticas que, por sí mismas, distan mucho de ser sencillas. Ciertamente, si analizamos estas dos primeras estancias podemos concluir que su apariencia armoniosa se debe en parte a la suerte, tanto nuestra como de Rafael. Sus primeros encargos en Roma incluían la decoración de habitaciones relativamente pequeñas que casi pedían esta solución armoniosa. Algo diferente sucedió con la Sala di Constantino (Fig. 35), ya que aquí tuvo que organizar la decoración de muros mucho más grandes sin recurrir a esa subdivisión en celdas que había pasado de moda y quedado inservible. Por tanto, Rafael tuvo que recurrir al dispositivo del relato dentro del relato. Sus escenas dramáticas de la vida de Constantino están representadas como si fueran tapices tejidos, suspendidos entre los nichos con los retratos de los papas y flanqueados por personificaciones que parecen ser en gran medida de nuestro mundo de carne y hueso; una curiosa inversión de la solución de Giotto.

La variedad de soluciones a este problema decorativo, particularmente entre los discípulos y seguidores de Rafael y demás maestros en activo en Roma, ha sido analizada recientemente en un estimulante libro de Catherine Dumont[28]. Según vamos volviendo sus páginas nos vamos introduciendo en las muchas variaciones realizadas sobre temas introducidos por Rafael y Miguel Ángel y llevadas hasta el extremo por la siguiente generación; como por ejemplo los poblados muros de la Sala della Giustizia diseñada por Perino del Vaga en el Castillo de Sant'Angelo en Roma (Fig. 36), que nos muestra capas superpuestas de ficciones imaginarias. Aquí uno recuerda con razón los ejemplos de la Antigüedad que ya he ofrecido, pero en aquella época no hay duda de que Pompeya todavía no había sido descubierta. Con toda seguridad, las insinuaciones podían proceder de fragmentos de pintura antigua encontrados en cualquier otro lugar; pero lo que me interesa es más bien la razón por la que fueron estudiadas con tanto entusiasmo. Yo sugeriría que se pueden interpretar como la respuesta al inevitable conflicto entre los fines y los medios derivado del hecho de que la decoración, la narración secuencial y la lógica dramática exigen cada una de ellas un modo diferente de mirar. Si para Alberti era coherente con



35 Rafael y Giulio Romano, Sala di Constantino, h. 1520-1524. Vaticano



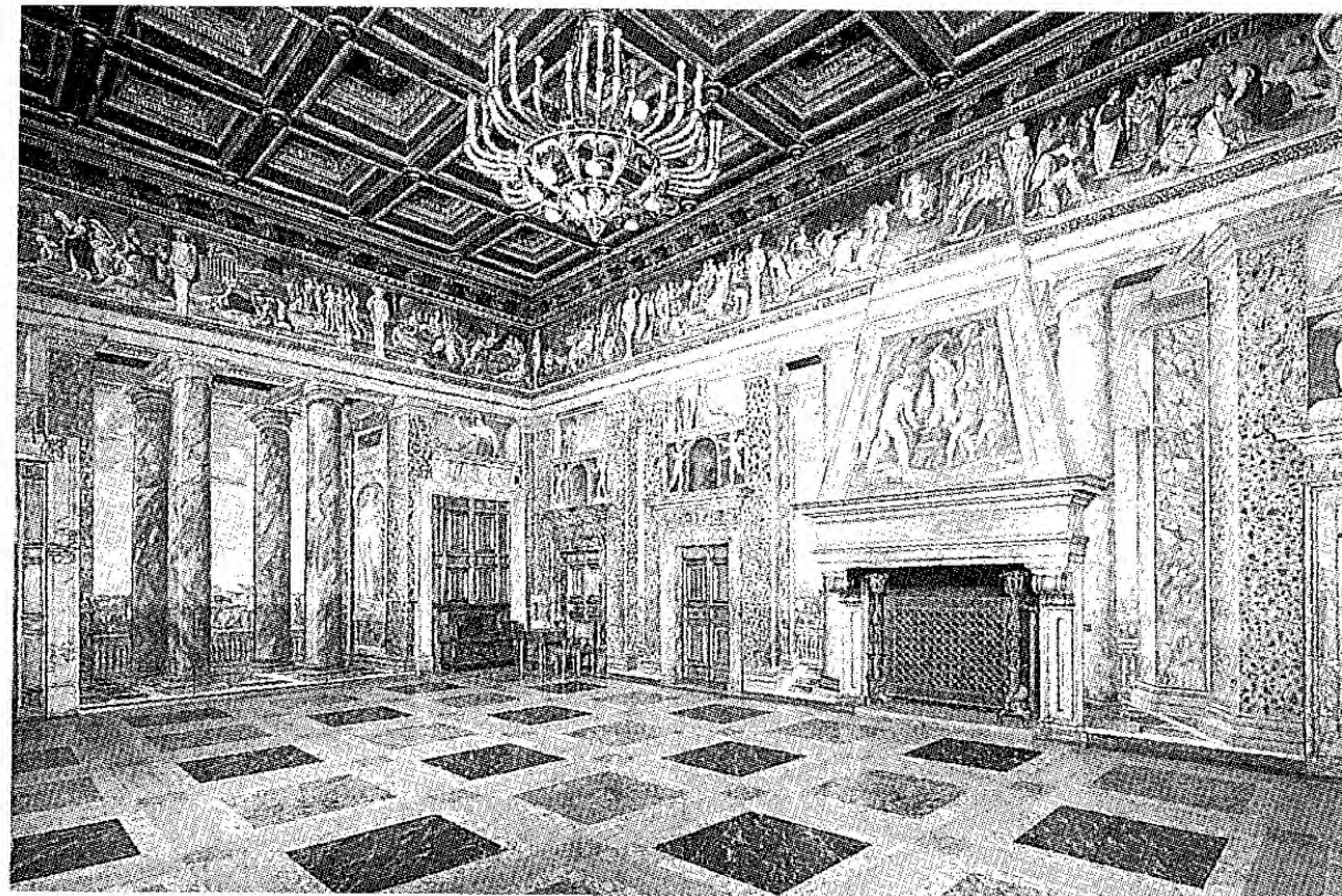
36 Perino del Vaga, Sala della Giustizia, h. 1545-1548. Castillo de Sant'Angelo, Roma

la lógica sugerir que una pintura que representara una *historia** debía concebirse como una ventana a través de la cual contemplamos una escena, de ello se desprendía que un muro pintado al fresco se podría tratar de modo similar como una abertura ficticia, tal como Peruzzi había hecho en Villa Farnesina (Fig. 37) sobre la base de los principios de Vitruviosin, no obstante, renegar del privilegio de introducir sobre esa abertura un friso fic-

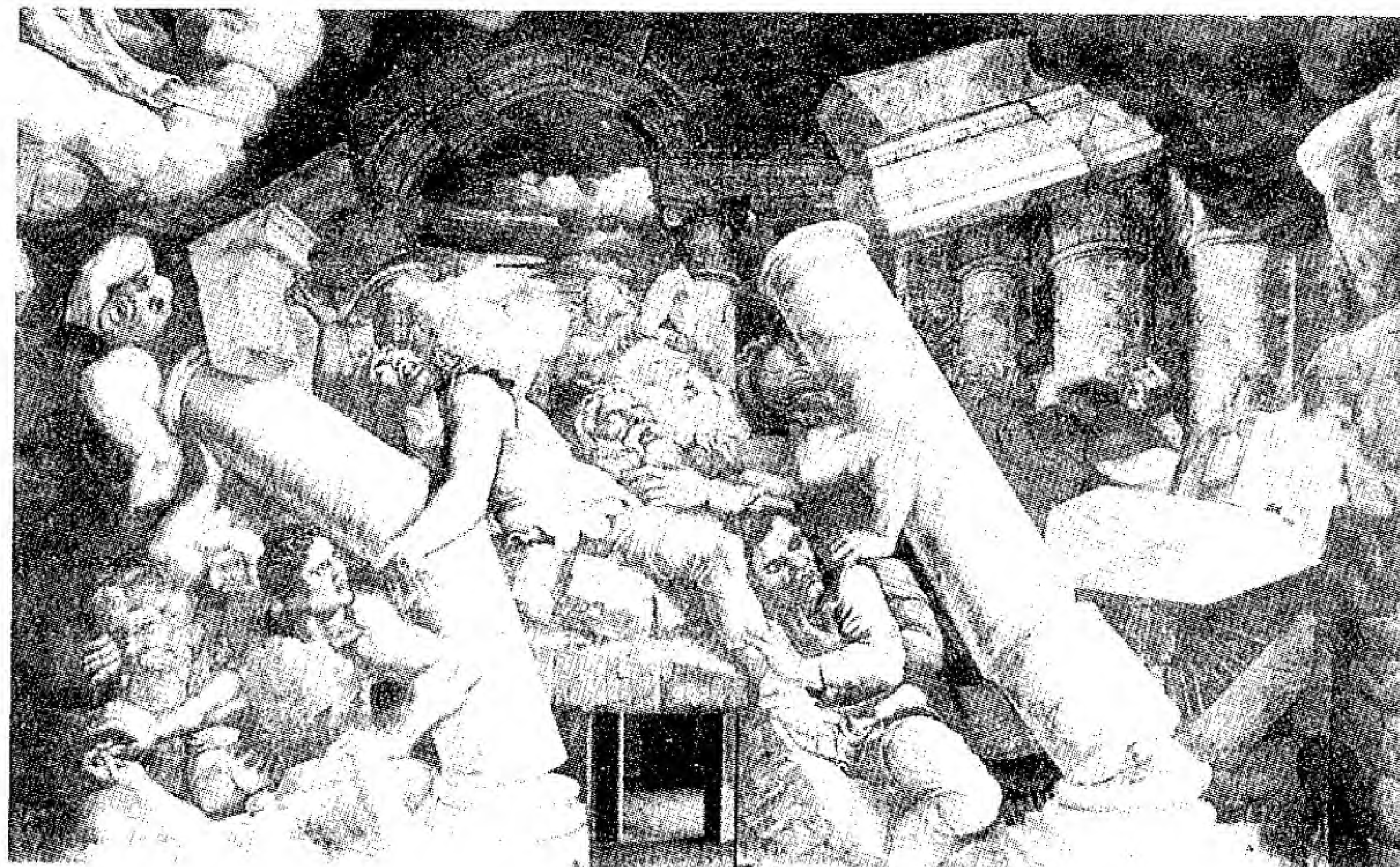
* En original en el texto. *(N. del T.)*

ticio con escenas de Ovidio y diversos relieves y estatuas también ficticias. Pero, en todo caso, ¿por qué debería restringirse a muros independientes? Llevado hasta su extremo lógico, el principio debe negar de hecho no sólo el muro, sino la habitación misma, que es lo que hizo Giulio Romano en Mantua en una sensacional joya que quizá no es la cima de la estupidez, sino la cima de la locura, cuando la contemplamos como una habitación; precisamente porque es el colmo de la evocación dramática, el equivalente a una película de terror en tres dimensiones (Fig. 38).

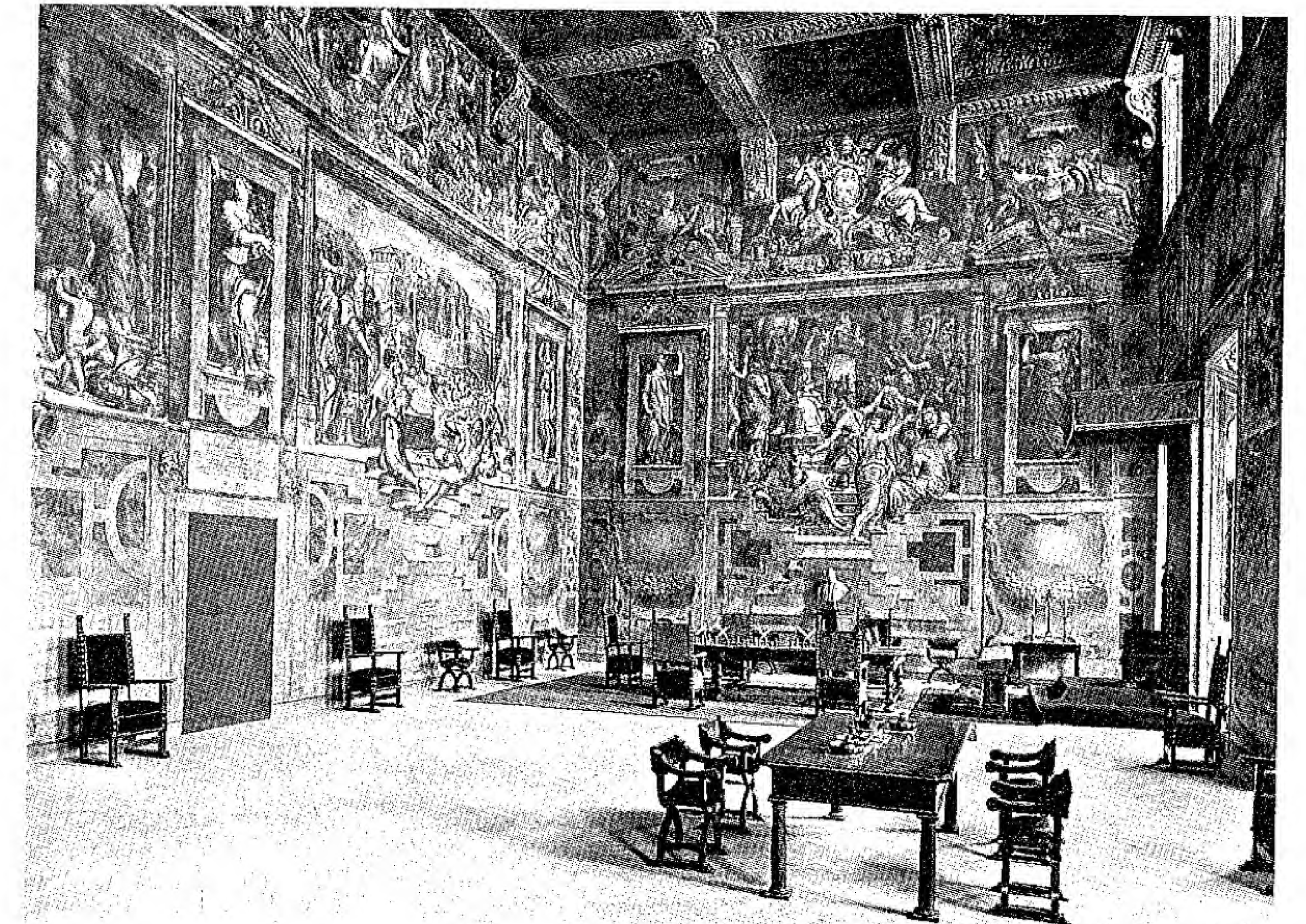
Por regla general, estas diversas formas de confusión organizada se estudian en la historia del arte bajo el encabezamiento estilístico de Manierismo. Cuando yo era un joven estudiante de esta disciplina, se suponía que el manierismo se alimentaba de tensiones, dilemas y paradojas deliberados. Hoy me parece que estos dilemas no eran tan artificiosos como reales: eran consecuencia de que los medios de ilusión superaban los fines de la decoración y la evocación, y planteaban unos problemas que hacían extremadamente difícil, cuando no imposible, que el artista encontrara una solución armoniosa. No se puede poner en duda la riqueza, y ciertamente el ingenio visual, de algunos de estos ejemplos decorativos, pero el desequilibrio entre medios y fines no está bien resuelto, ya contemplemos la



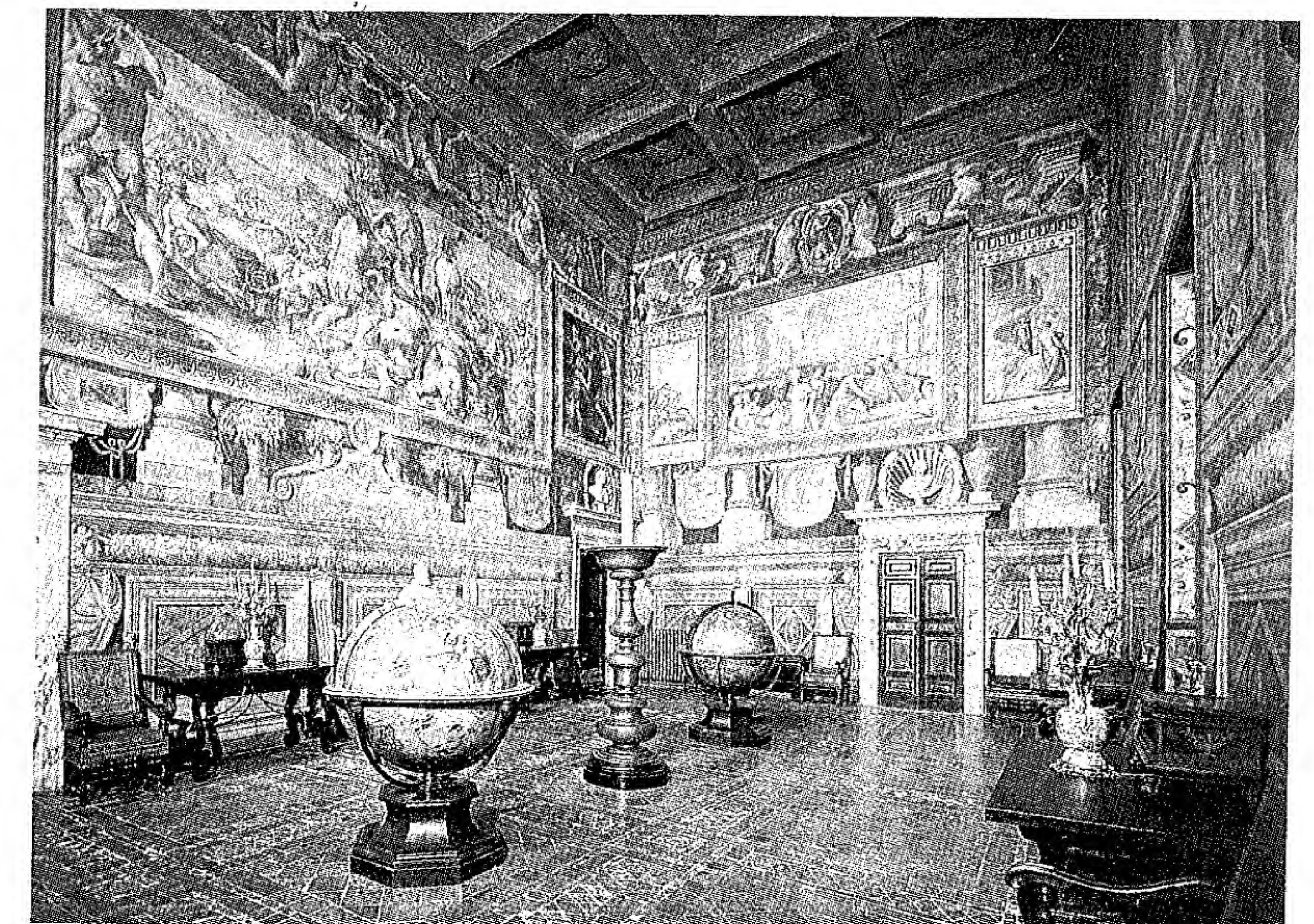
37 Baldassare Peruzzi, Sala delle Prospettive, h. 1516. Villa Farnesina, Roma



38 Giulio Romano, Sala dei Giganti, 1532-1535. Palacio del Té, Mantua



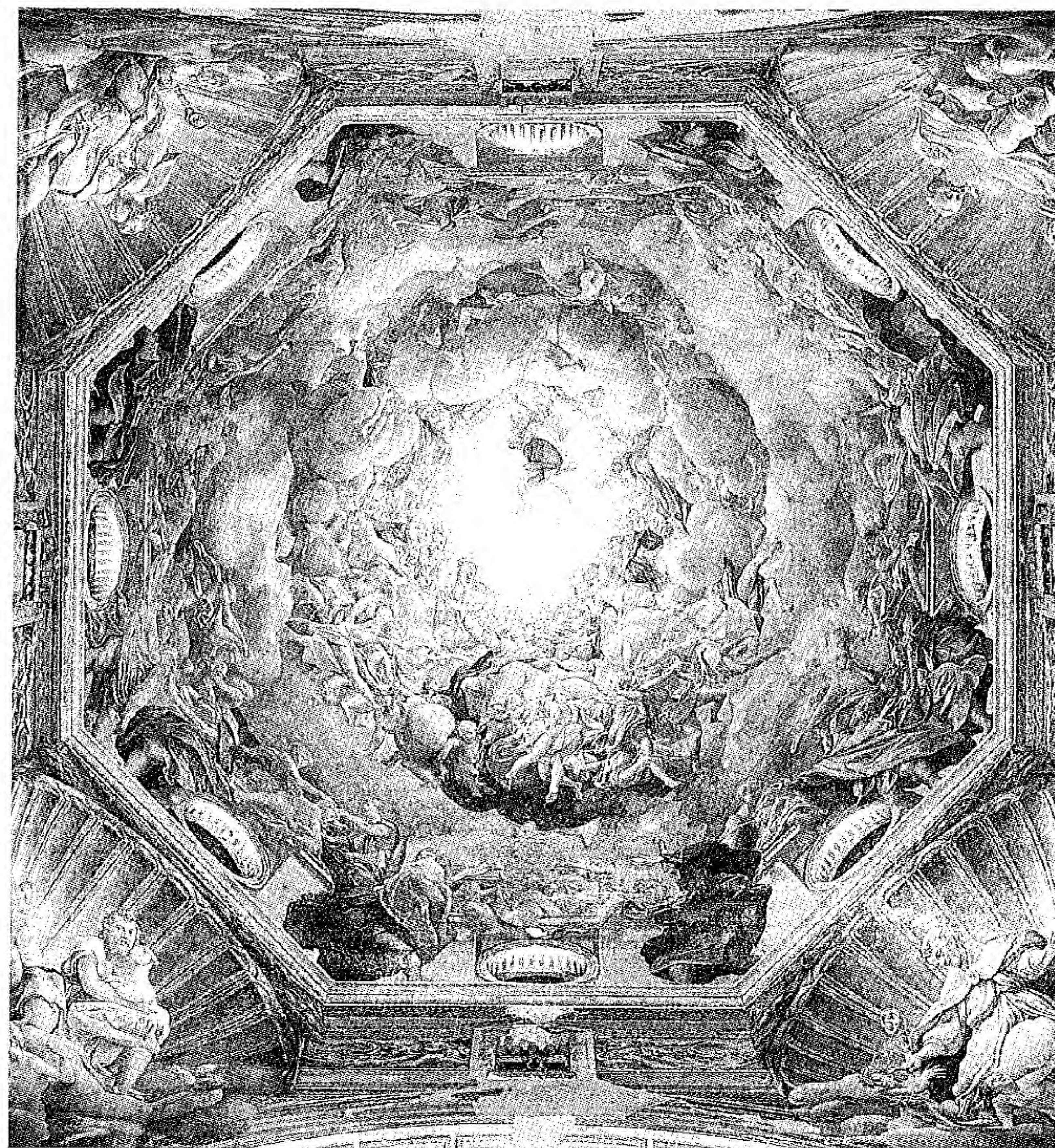
39 Giorgio Vasari, Sala dei Cento Giorni, 1546. Palazzo della Cancelleria, Roma



40 Francesco Salviati, Sala Grande, 1553-1554. Palazzo Sacchetti, Roma

Sala dei Cento Giorni de Vasari en la cancillería de Roma (Fig. 39) con sus escaleras ficticias que conducen a escenas igualmente ficticias, como el Palazzo Sacchetti de Francesco Salviati (Fig. 40) con sus paneles incómodamente superpuestos sobre columnas ficticias. Creo que no podemos hacer justicia a estas complejidades a menos que complementemos la aproximación puramente formal y estilística con la reconstrucción de los problemas a los que se enfrentaba el artista en el ajuste de los medios a los fines y los fines a los medios[29].

Me atrevo a sugerir esta regla metodológica porque puede ayudarnos a apreciar el siguiente paso en la historia de la pintura al fresco, el nacimiento y proliferación de la denominada ilusionista, que asociamos con el estilo del barroco, si bien sabemos que se había iniciado a comienzos del siglo XVI y de forma más destacada con las cúpulas de Correggio (Fig. 41), derivadas quizá de la bóveda de Mantegna[30]. Ahora bien, este recurso también puede considerarse una respuesta al dilema que atrajo nuestra atención. Porque si hay una zona en una gran habitación a la que se pueden aplicar sin subterfugios ni reservas las unidades de Leonardo,

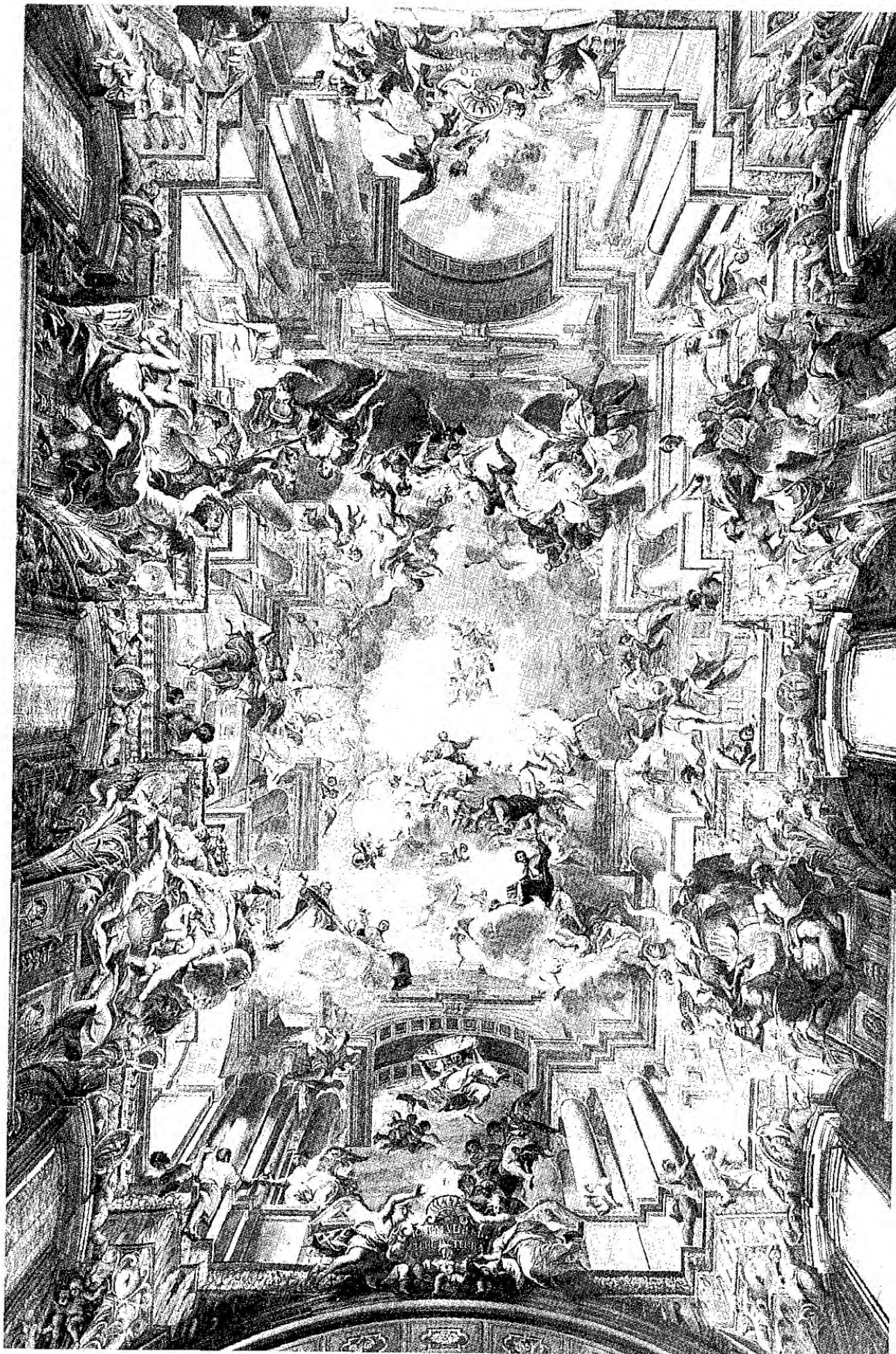


41 Correggio, Cúpula, h. 1526-1530. Catedral de Parma

ésta es la bóveda. Imaginémoslo como un plano ficticio y estaremos mirando directamente al cielo. El ejemplo muestra de un modo particularmente sorprendente cómo los medios tienden a generar fines. Lo que parece otro dispositivo puramente formal o decorativo tiene las consecuencias más profundas sobre los recursos de la imagen. Esto permitió que el artista reconquistara esa unidad de lo simbólico, lo narrativo y lo decorativo inherente en el arte medieval, que se había desintegrado a través de las demandas de la evocación dramática de las que nos hemos estado ocupando. En el cielo no podemos captar ninguna distinción entre los ángeles y aquellas otras entidades espirituales que denominamos personificaciones[31]. Mirar al cielo es en cualquier caso una experiencia visionaria, en la que las metáforas cobran realidad no como representaciones tangibles, sino como la encarnación del mensaje divino. La luz del cielo no es luz terrenal sino irradiación divina, cosa que se percibe en el famoso techo de San Ignacio cuando brilla en el corazón del santo, desde donde se refleja en todas partes del globo (Fig. 42). Llamar ilusionista a una composición semejante, con todos los seres y signos simbólicos que hay presentes, me parece de nuevo estar forzando el significado de la palabra; pero podemos denominarla una evocación que nos convierte en testigos visionarios de ese misterio que la Iglesia desea transmitir a los fieles. No cabe duda de que la posibilidad de transformar la bóveda en una imagen unificada atrajo también a los gobernantes seculares con su deseo de apoteosis y de panegíricos mitológicos; pero, al igual que antes, el sistema se debilitó y desapareció con la llegada de un nuevo racionalismo y una nueva literalidad.

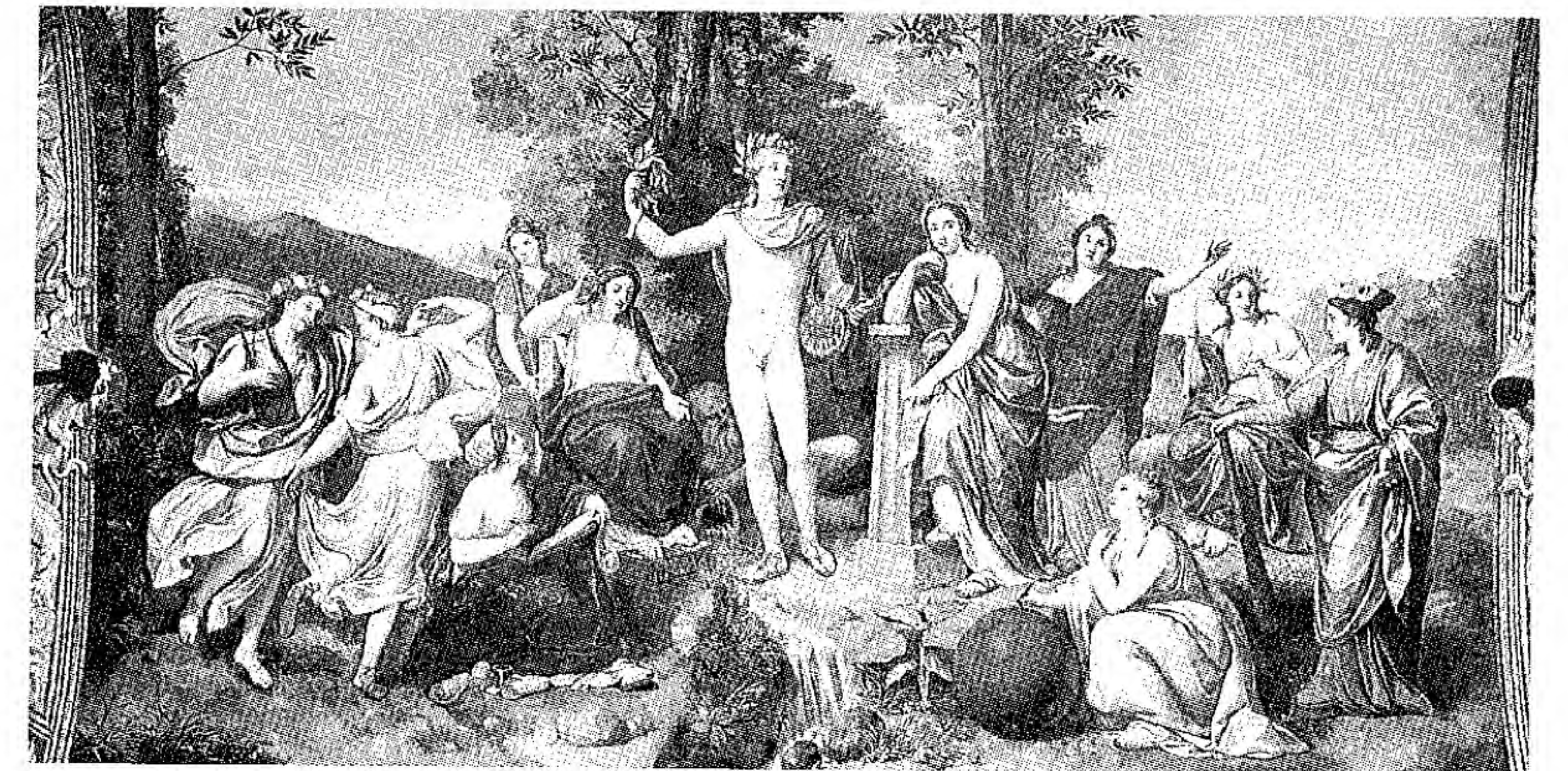
El neoclasicismo del siglo XVIII se cansó de mirar al cielo y erradicó esta forma de ilusionismo. Sostenían que un muro es un muro y un techo, un techo. *El Parnaso* de Anton Raphael Mengs en la Villa Albani de Roma (Fig. 43) pasa por ser uno de los primeros síntomas de esta actitud. A juzgar por la ilustración no se podría decir que se tratara de una pintura de techo y no de un mural. La pintura decorativa del neoclasicismo fue estando cada vez más supeditada al objetivo de la organización nítida, tal como se ejemplifica en la Sala Etrusca diseñada por Robert Adam en Osterley (Fig. 44).

Cuando a finales del siglo XIX Henry Fuseli pronunció una conferencia para los alumnos de la Royal Academy, se le ocurrió hablar de los murales perdidos obra de Polignoto en Delfos que, para aquella época, se habían convertido en objeto de encendido debate entre los artistas y los especialistas de lo clásico, quienes trataban de reconstruir su aspecto partiendo de la descripción de Pausanias. Recordemos que el esquema de Goethe (Fig. 14) sobre la disposición de sus elementos muestra que las figuras más lejanas están más altas en el muro. Tomando nota de este principio compositivo, Fuseli advertía a sus oyentes de que «no achacaran exclusivamente a la ignorancia o la imbecilidad lo que podría descansar sobre la sólida base de un principio firme»:

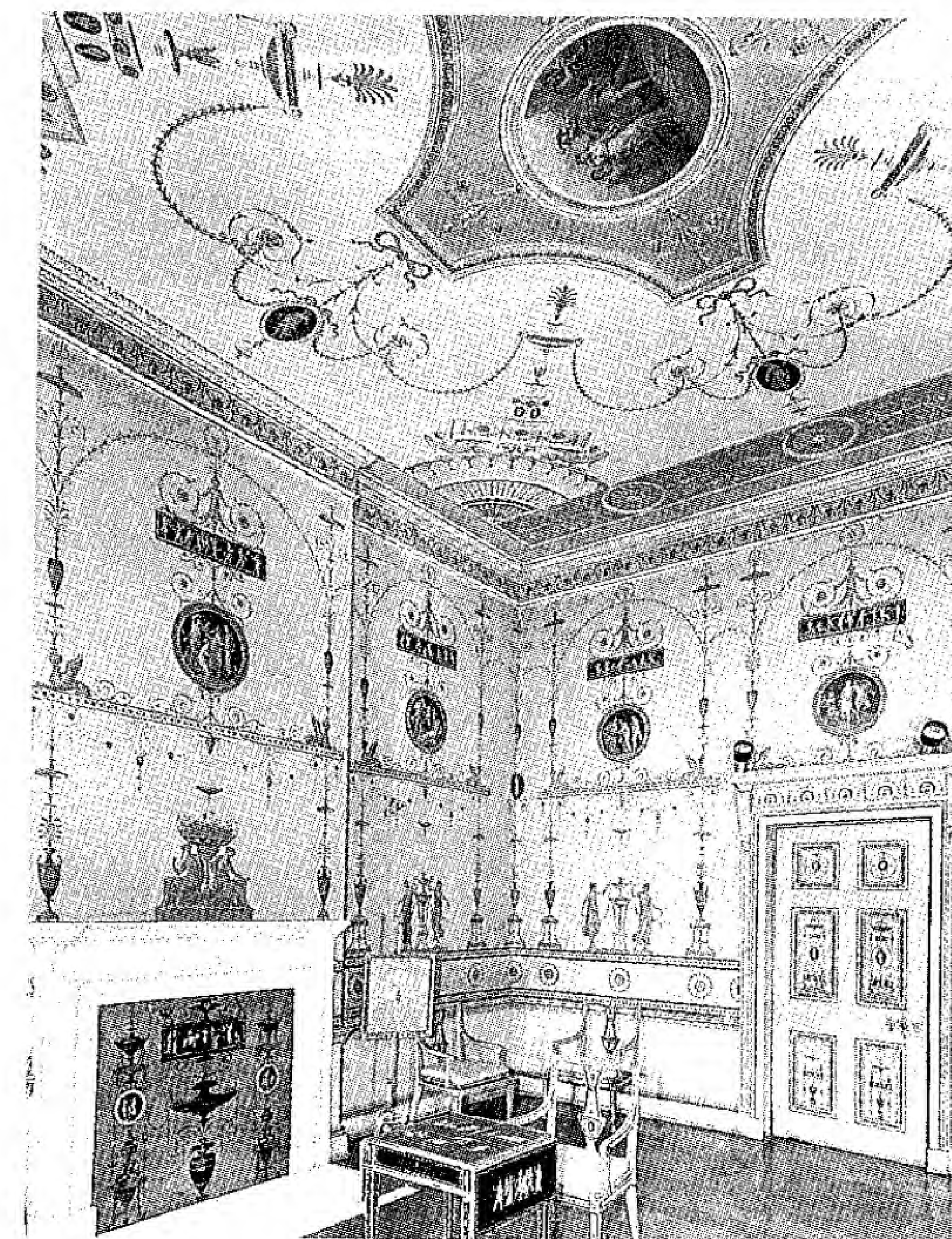


42 Andrea Pozzo, *Entrada de san Ignacio en el Paraíso*, 1691-1694. San Ignacio, Roma

En esa cumbre, el arte relega las reglas prescritas a un grado de excelencia inferior y [...] regresa a sus elementos [...] La simplicidad, el paralelismo, la aposición, ocupan el lugar de la variedad, el contraste y la composición [...] Debemos inclinarnos más bien por atribuir la disposición primitiva del conjunto a la elección del artista y a la majestuosa simplicidad, antes que a la necesidad de comprensión[32].



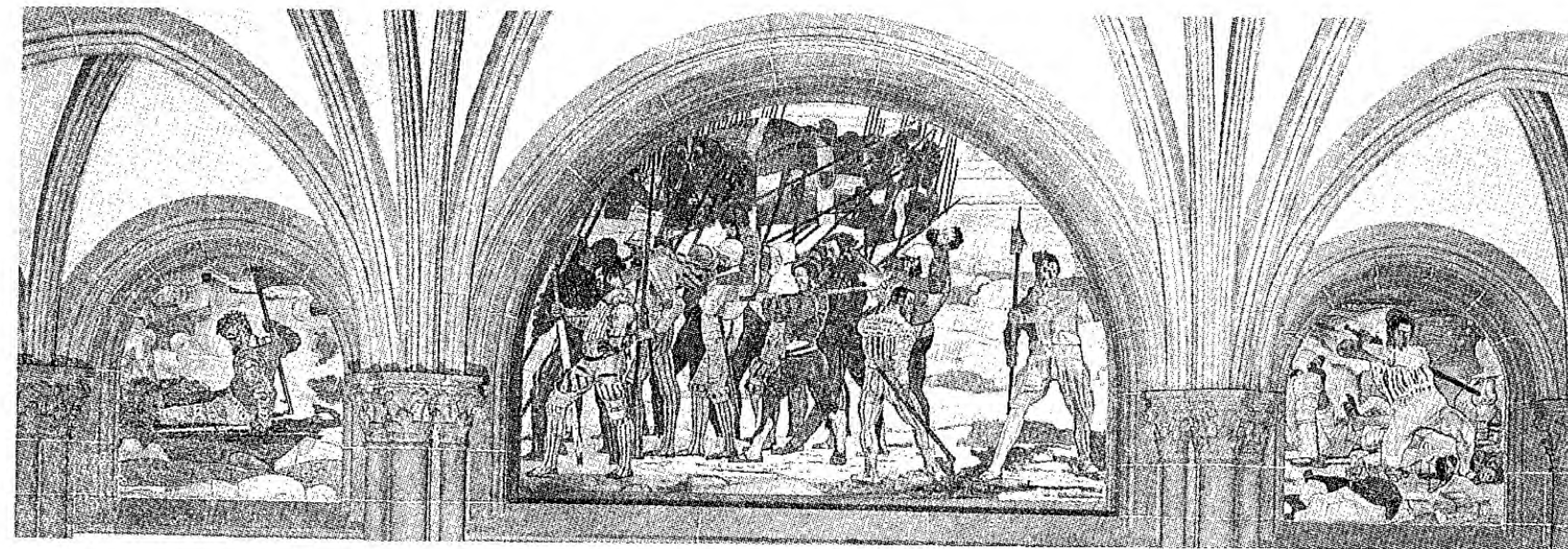
43 Anton Raphael Mengs, *El Parnaso*, 1761. Villa Albani, Roma

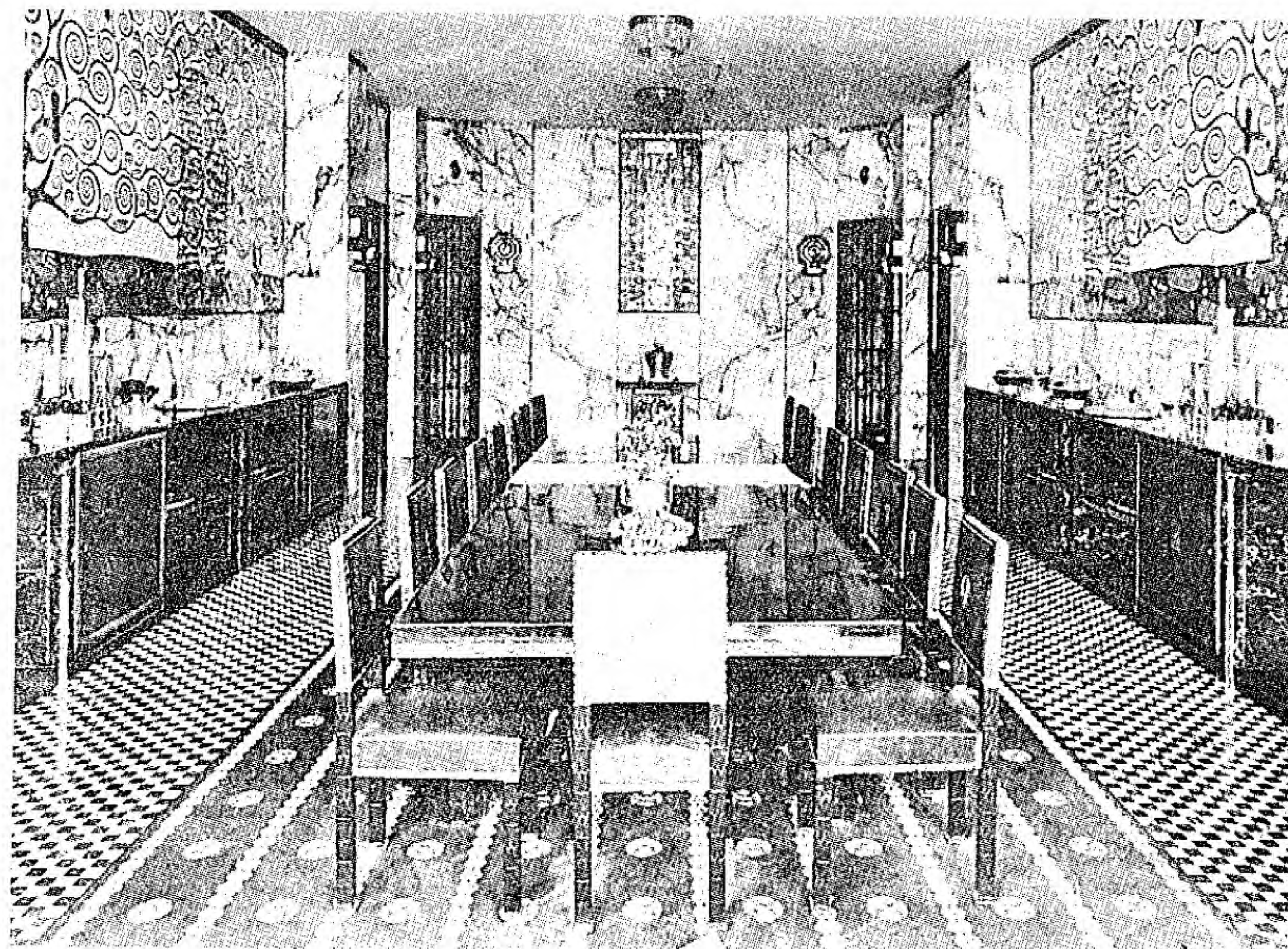


44 Robert Adam, Sala Etrusca, 1775-1777. Osterley House, Londres

En el curso del siglo XIX esta preferencia por los métodos de composición primitivos sobre el ilusionismo de la pintura decorativa estaba destinada a convertirse en un artículo de fe entre los reformadores del diseño. Pugin emulaba el tacto del diseñador medieval, que evitaba los escollos de los motivos ilusionistas; mencionaba específicamente que los papeles pintados no deberían mostrar nunca objetos con sombra, ya que su sombra pintada, repetida por toda la habitación, entraría en conflicto con las sombras reales proyectadas por la luz procedente de las ventanas[33]. Quizá aque-







45 Pierre Puvis de Chavannes, *Las ciencias y las artes*, 1887. Gran Anfiteatro, Sorbona, París

46 Ferdinand Hodler, *La derrota de Marignano*, 1896-1900. Schweizerisches Landesmuseum, Zurich

47 Gustav Klimt, friso de mosaico, 1909-1911. Comedor, Palacio Stoclet, Bruselas

llos victorianos de mentalidad literal subestimaron la capacidad de la mente humana para interpretar la ficción como ficción.

Cuando en 1852 el entusiasta reformador sir Henry Cole organizó en la Marlborough House una exposición de las atrocidades visuales que el diseñador cultivado debía aprender a evitar, no olvidó incluir los papeles pintados que tan severamente se critican en el catálogo por mostrar «objetos naturales en posiciones inverosímiles, caballos y suelos flotando en el aire, objetos en gran medida desproporcionados»[34]. ¡Los fantasmas de Leonardo!

En el inevitable conflicto entre los medios de la ilusión y los fines del diseño decorativo, la ilusión estaba perdiendo rápidamente su pujanza en la imagen visual. Los decoradores se encontraban entre la vanguardia de aquellos que condenaban la vulgaridad de las artimañas ilusionistas, y los maestros destacados del mural acabaron por adoptar sus dogmas. Pierre Puvis de Chavannes decía que si un artista no conseguía respetar el muro, el muro rechazaría su obra (Fig. 45). La expresión que utilizó era más tajante y es mejor no traducirla[35]. El mensaje de Puvis fue recogido por Ferdinand Hodler en Suiza, que defendió la idea de «paralelismo»[36] como verdadero principio del arte; el mismo término que Fuseli había utilizado en su descripción de los murales perdidos de Polignoto. Pero hasta los monumentales murales de Hodler (Fig. 46) eran demasiado robustos para la siguiente generación del Art Nouveau, que los apreciaron mucho, pero que habían descubierto nuevas fuentes de inspiración en el arte oriental y bizantino; fijémonos en la decoración de mosaico de Gustav Klimt para el comedor del Palacio Stoclet de Bruselas, con ese juego casi abstracto de formas planas (Fig. 47).

Estos diseños datan de los años 1905-1909, y para esa época la crisis que había desbaratado las unidades de Leonardo de la decoración mural también se había extendido a la pintura de caballete. Pero a esa historia debe otorgársele un capítulo independiente.

Capítulo 2

Pinturas para los altares

Su evolución, antepasados y descendencia

Publicado por primera vez en *Evolution and its Influence*, ed. Alan Grafen (Oxford, Clarendon Press, 1989), págs. 107-125

«La evolución de las artes» es el tema de un libro muy erudito de 1963 en el que Thomas Muro, una señalada autoridad de la estética, investigó a lo largo de 500 páginas a dos columnas la vasta literatura sobre la disciplina, incluyendo, por supuesto, las teorías de Herbert Spencer[1]. Al reseñar el libro[2], me atreví a criticar al autor por su benévola neutralidad hacia todas las variedades de esta teoría de múltiples facetas que le dejaba a uno preguntándose qué era lo que el autor pensaba realmente. En este capítulo ofreceré nuevas reflexiones sobre esta escurridiza materia.

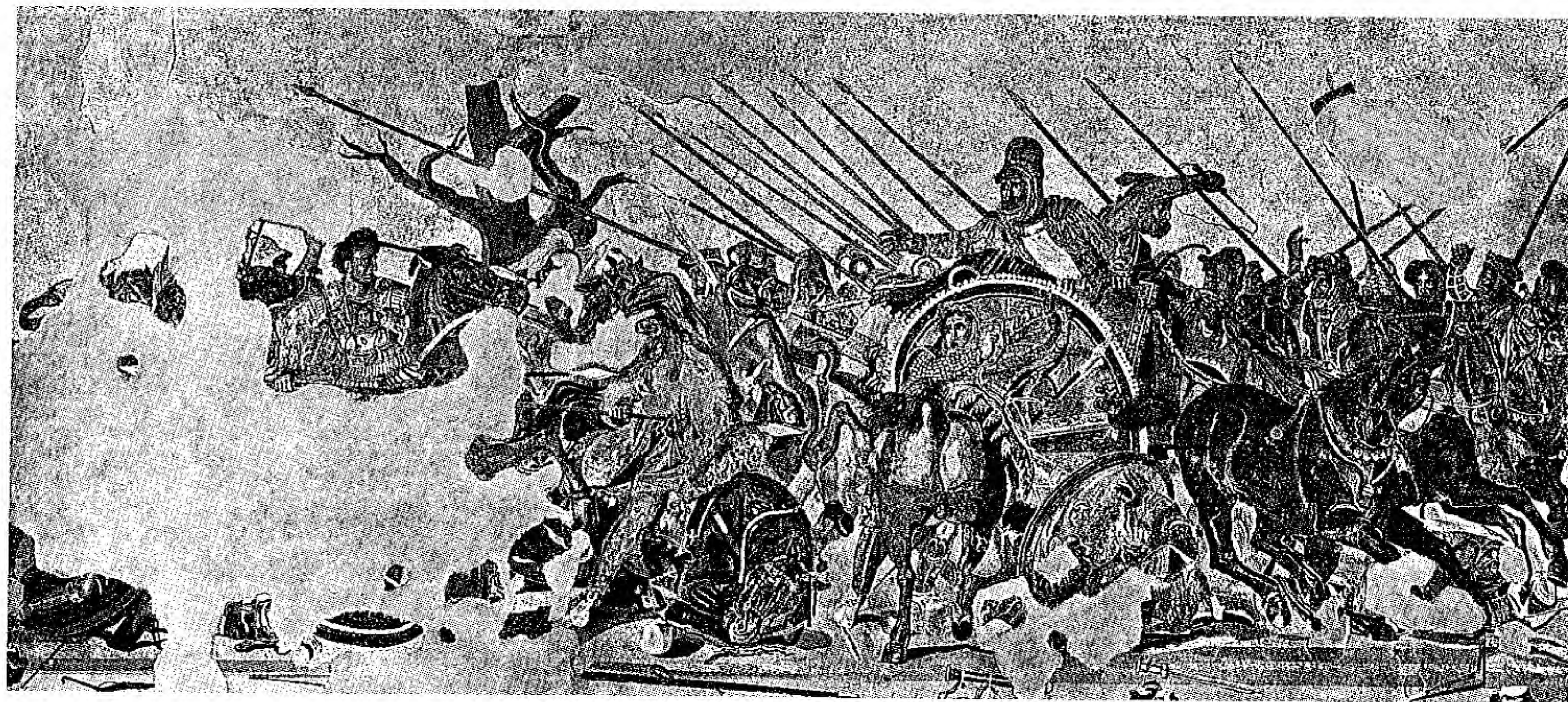
Debo confesar sin más preámbulos que yo mismo he estado dando vueltas a determinadas analogías que creía percibir entre la evolución en la naturaleza y la evolución en las artes. De hecho, cuando mi editor francés me preguntó a bocajarro cómo denominar a una colección de ensayos míos que ya había impreso, me decidí por el título *L'Écologie des images*[3]. El título causó cierto revuelo en el gallinero de la crítica, particularmente en Francia y en Italia, aunque mediante ese concepto yo no había pretendido sugerir nada más atrevido que la idea (que ya he expuesto bastante a menudo) de que lo que denominamos cambios de estilo puede interpretarse como adaptaciones, llevadas a cabo por los artistas en activo, a las funciones que una sociedad determinada asigna a la imagen visual. Me refiero intencionadamente a los artistas, y no al arte, porque en estas cuestiones soy individualista y prefiero considerar la historia del arte como el resultado de gentes vivas que responden a determinadas expectativas y demandas que, a su vez, ellas pueden también estimular o cuando menos mantener vivas. De hecho, la metáfora del nicho ecológico me atrae precisamente porque no lleva implícita un determinismo social rígido. Además, el estudio de la ecología nos ha alertado de las muchas formas de interacción entre un organismo y su entorno, todas las cuales hacen que el resultado sea prácticamente impredecible[4].

No es necesario decir que estas generalizaciones no sólo se aplican a las artes de los productores de imágenes. Todas las destrezas especializadas que conjuntamente constituyen el tejido de la civilización deben de haber evolucionado en respuesta a determinadas demandas que se alimentaban de su satisfacción. Pero quizá estas demandas se concreten más fácilmente en la historia de la tecnología y de la ciencia que en la historia de las artes. Si pensamos en la aviación o en la medicina, no es difícil explicar la fuerza motriz que se encuentra tras su evolución.

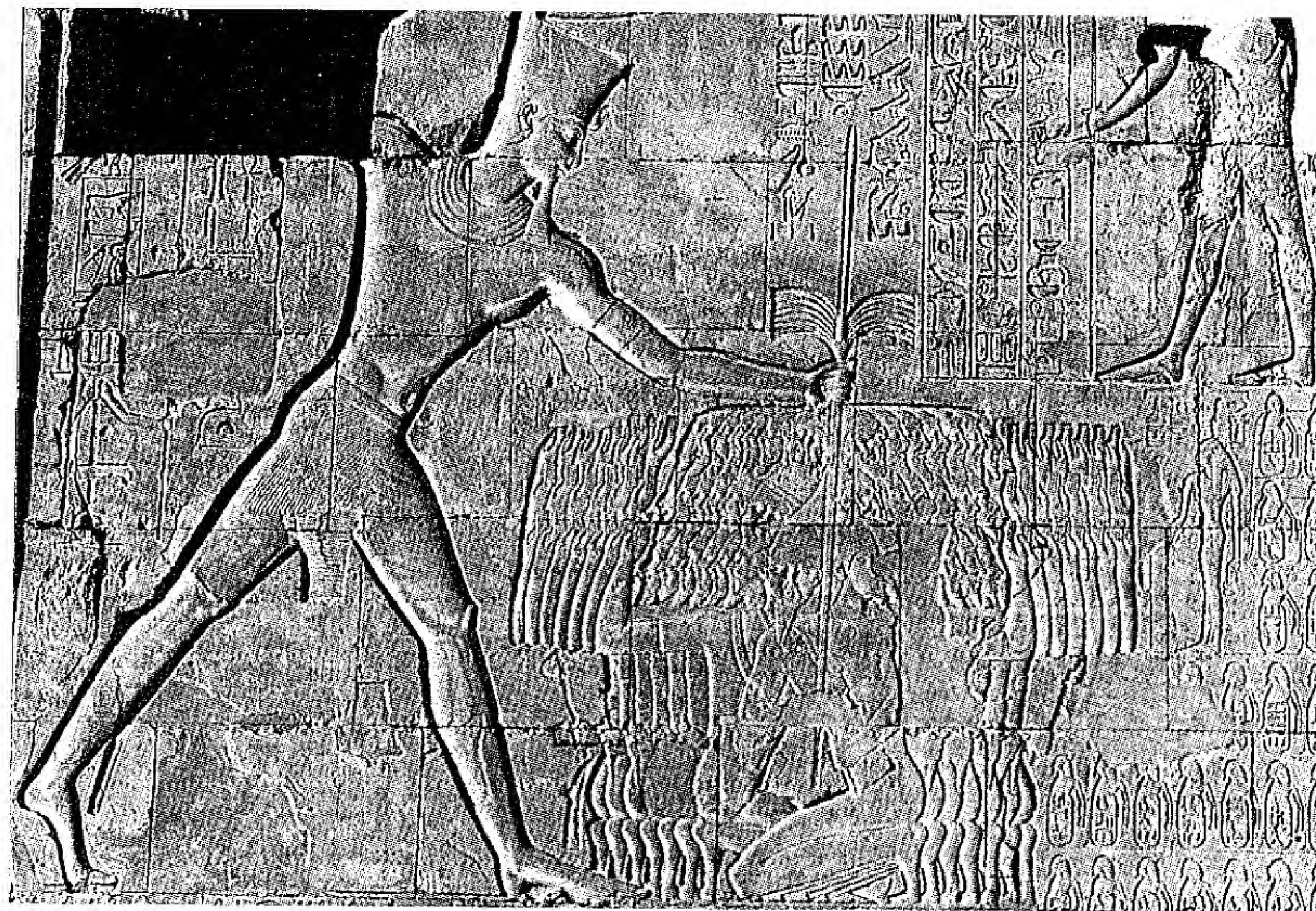
Aplicar el término evolución a todas las artes de forma indiscriminada parecería suponer que, al igual que las artes de la aeronáutica o de la curación, las artes de la escultura y la pintura pretendieron servir siempre a un propósito que se puede formular. Ésta era, hasta cierto punto, la perspectiva de Spencer: consideraba las artes como medios de producción de «goce estético». Yo no negaría que exista una cosa semejante, pero eso siempre me ha parecido uno de esos escollos de la estética filosófica que tan fácilmente conduce a tautologías. Se podría decir que ni las pinturas rupestres ni el arte minimalista se habrían producido si estos productos no hubieran complacido a nadie, recordándonos así aquella sentencia que dice que «ése es el tipo de cosas que gustan a aquellos a quienes gusta ese tipo de cosas».

Mi libro *Arte e ilusión* contiene un capítulo titulado «Reflexiones sobre la revolución griega» en el que traté de ser un poco más preciso[5]. Allí sugerí que la lenta pero firme aproximación del arte griego a las apariencias naturales, la evolución de la mímesis, podría haberse debido a las mismas demandas que se produjeron también en la evolución del teatro: me refiero a la demanda, o quizá al ansia, de ver revividos los acontecimientos relatados por los poetas e historiadores como si estuvieran sucediendo ante la audiencia, una demanda que condensé posteriormente en la fórmula del «principio del testigo»[6]. La aplicación de este principio ha debido de conducir finalmente al dominio del escorzo, de la representación de un espacio unificado y de la luz y la sombra. Para ilustrar estas conquistas basta comparar el famoso mosaico de la victoria de Alejandro sobre Darío (Fig. 48) con un monumento a la victoria del antiguo Egipto en el que Tutmosis III aparece sujetando y golpeando a un puñado de prisioneros asiáticos (Fig. 49). Simplificando de una forma radical, yo llamaría pictográfico a este estilo, y fotográfico al del fragmento de la batalla helenística.

Hay que reconocer que este resumen de la función de la imagen en la antigüedad clásica es muy parcial. Las técnicas de creación de imágenes nunca sirven a un mismo tipo de propósito que se pueda formular como en los casos de la tecnología de la aviación o de la medicina. Todavía creo que la narración dramática fue un objetivo preponderante en el arte antiguo, pero obviamente la demanda más antigua y más persistente debe de haber recaído sobre la creación de imágenes para el culto. Después de todo, la fama de Fidias descansaba sobre sus colosales estatuas del Zeus de Olimpia y la Atenea del Partenón. Ambas obras satisfacían otra demanda:



48 *Batalla de Alejandro*, mosaico según una pintura helenística, h. 100 a.C. Museo Nazionale, Nápoles



49 *Tutmosis III doblegando a los asirios*, siglo XV a.C. Templo de Amón, Carnac, séptimo pilar

debían ser inmediatamente reconocibles como las divinidades a que representaban, y dicho reconocimiento también dependía de que exhibieran los atributos tradicionales apropiados. En cualquier caso hay una copia de la imagen para el culto de Atenea –que artísticamente no es la más atractiva– en la que muestra sus atributos tradicionales, como la cabeza de Medusa, ese formidable trofeo que lleva en torno al cuello, el escudo y la lanza, así como la estatua de Nice, su fiel ayudante (Fig. 50). Muchas estatuas antiguas de las que vemos en nuestros museos fueron encontradas sin atributos, los cuales fueron restaurados en ocasiones de forma dudosa, pero podemos imaginarlos apoyándonos en otras imágenes, como la de Poseidón del siglo V con el tridente y un pez que aparece en una ánfora (Fig. 51).

50 *Atenea del Partenón*, copia romana según una estatua de Fidias, h. 447-432 a.C. Museo Nacional, Atenas

51 *Poseidón*, siglo V a.C., en el ánfora panatenaica obra del pintor Kleophrades. Antikensammlung, Berlín





En cierto sentido, estos atributos son los rasgos distintivos que sirven para identificar a la deidad; en última instancia, a menudo proceden también de un contexto narrativo, el papel que se le atribuye al dios en la mitología, según el cual Poseidón sacude la tierra con su tridente o Apolo tañe la lira. Lo que la historia nos dice, además, es que la creciente preponderancia de esta función narrativa también empezó a afectar a las imágenes aisladas. Praxíteles representó a Afrodita para el templo de Knidos emergiendo del baño, y Lisipo pudo haber inventado la imagen de Hércules descansando de las fatigas sobre su garrote, la cual conservamos en el Hércules Farnesio.

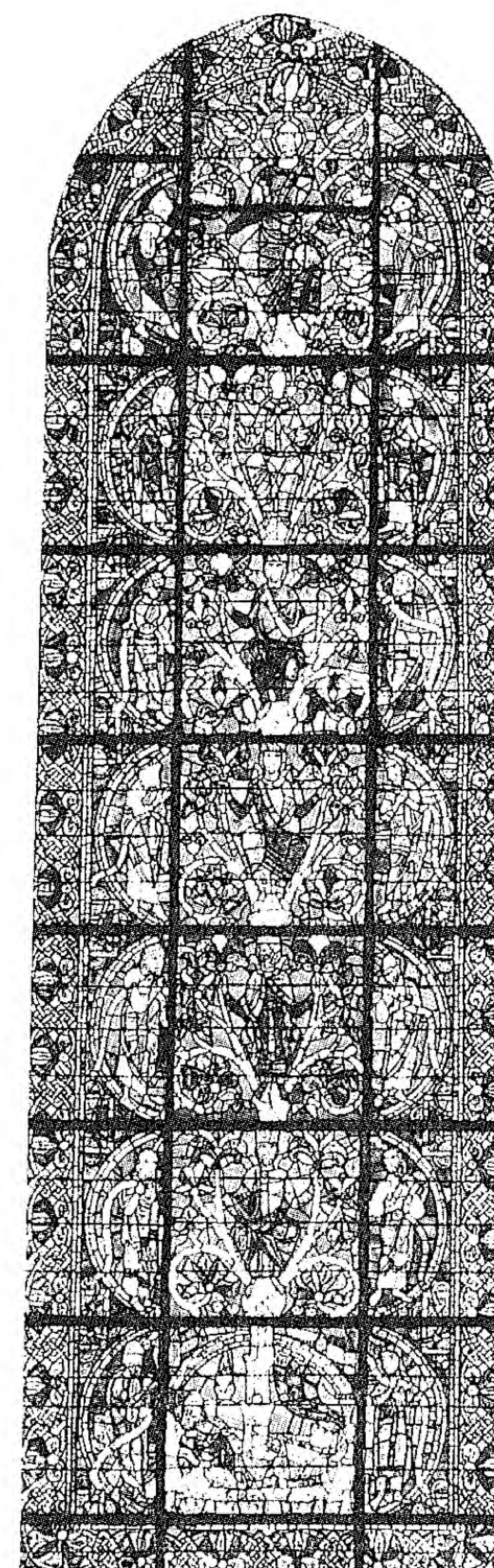
Cuando llega el momento de analizar el arte cristiano de la Edad Media, es aún más importante tener en mente la multiplicidad de funciones para las que se esperaba que sirviera, o que también eludiera, la imagen; y a lo que está dedicado este capítulo es al problema que surgió entre estos objetivos divididos. Para plantear la cuestión de forma esquemática se podría decir que la Iglesia ha insistido en reemplazar la función dramática o evocadora con la pictográfica. Según el papa Gregorio Magno, la pintura había de servir para los laicos analfabetos con el mismo fin con el que los clérigos utilizaban la lectura[7].

Desde Ruskin, se ha subrayado siempre esta finalidad didáctica de la imagen en el arte cristiano y, si bien podemos dudar de si aquellos que no sabían leer textos sabían realmente leer los signos y símbolos del arte eclesiástico, nadie niega el elemento de claridad pictográfica de esta tradición, que culminó en la imaginería de las grandes catedrales. Basta sólo recordar las galerías en las que en apretadas filas se encuentran los personajes sagrados, como en el transepto norte de Chartres, iniciado en 1194, las cuales nos permiten establecer sus respectivas identidades gracias a estos símbolos abreviados de sus funciones (Fig. 52): Melquisedec, con el cáliz y el incensario de un sacerdote, ya que ofreció pan y vino a Abraham; Abraham, cuyo sacrificio de su hijo Isaac está comprimido en un solo pilar haciendo que mire hacia arriba al ángel de la liberación; Moisés con las Tablas de la Ley y el pilar con la serpiente abrasadora. O recordemos las grandes vidrieras de esa misma catedral, una de las cuales muestra la ascendencia de Cristo, el llamado Árbol de Jesé, de una forma casi esquemática (Fig. 53).



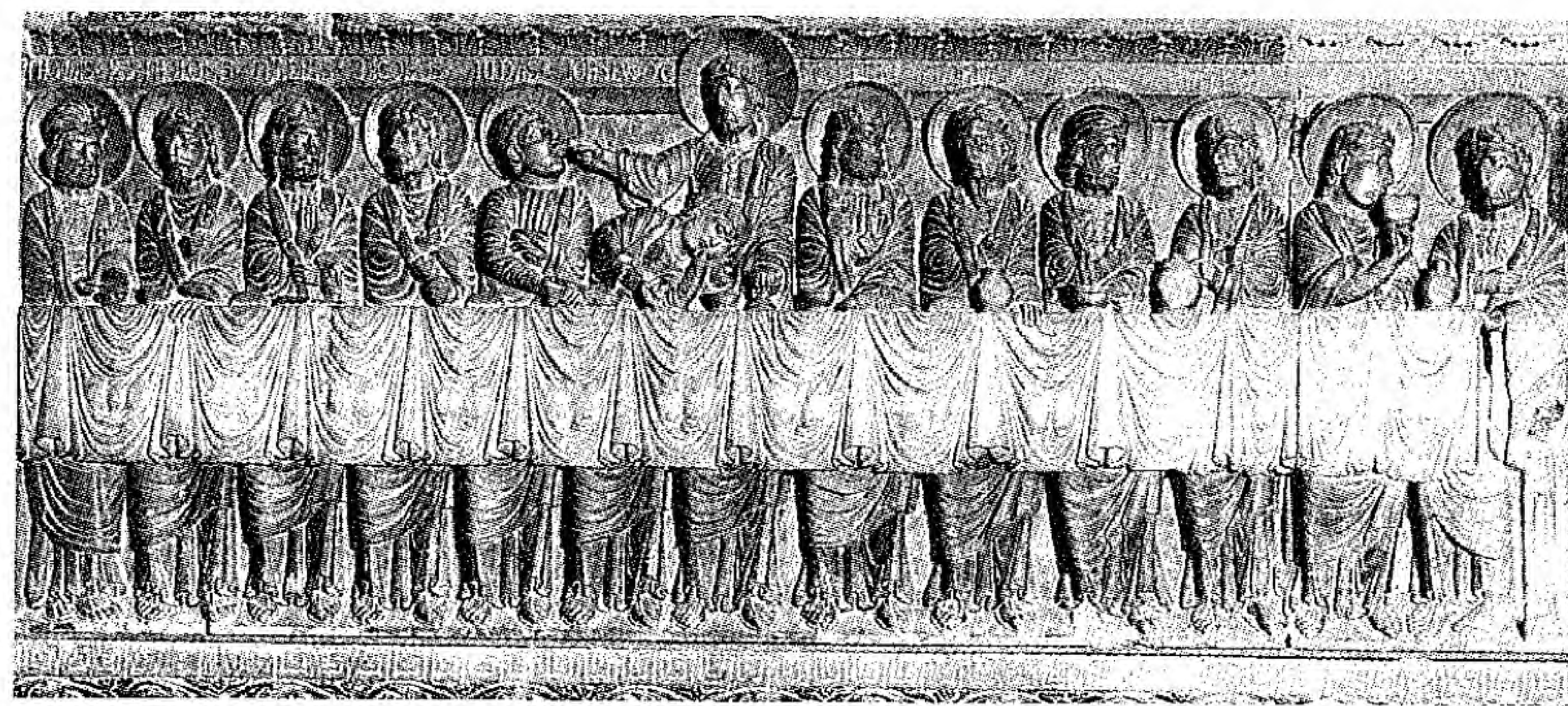
52 Melquisedec, Abraham y Moisés, h. 1194. Catedral de Chartres, pórtico norte





53 *Árbol de Jesé*, vidriera, siglo XII. Catedral de Chartres, fachada oeste

Al denominar «pictográfico» al estilo surgido de esta función no estoy, por supuesto, estableciendo un juicio estético, sino recordando cuántas grandes obras de arte dan muestra de su potencial artístico. Comparemos dos representaciones de la Última Cena, tomadas ambas de las pantallas de las catedrales medievales, una de Módena (Fig. 54), que data aproximadamente de 1184[8], y la otra de Naumburg (Fig. 55)[9], creada aproximadamente ochenta años después por uno de los más grandes maestros alemanes. La primera obra es una ilustración lapidaria de las palabras del Evangelio de san Juan, donde Cristo dice:





54 *La Última Cena*, h. 1184. Catedral de Módena, coro

55 *La Última Cena*, h. 1260. Catedral de Naumburg, coro

«En verdad, en verdad os digo, que uno de vosotros me entregará». Los discípulos se miraban unos a otros, sin saber de quién hablaba. Uno de sus discípulos, el que Jesús amaba, estaba a la mesa al lado de Jesús. Simón le hace una seña y le dice: «Pregúntale de quién está hablando». [...] Le responde Jesús: «Es aquel a quien yo dé el bocado que voy a mojar». Y, mojando el bocado, lo toma y se lo da a Judas, hijo de Simón Iscariote... (Juan, 13:21-26)

El texto está ilustrado con la mayor economía. El grupo central nos muestra al discípulo que está al lado de Jesús y el gesto del propio Jesús cuando ofrece el bocado a Judas. Debemos acercarnos más si queremos ver a san Pedro, que ha hecho una seña para que le pregunten a Cristo; pero sólo hay uno de los discípulos que haya levantado la mano en el gesto de hablar, mientras que todos los demás simplemente miran a sus vecinos. Si recordamos la evocación de la escena por parte de Leonardo, este tratamiento nos puede parecer un tanto hierático, pero en él está contenido todo.

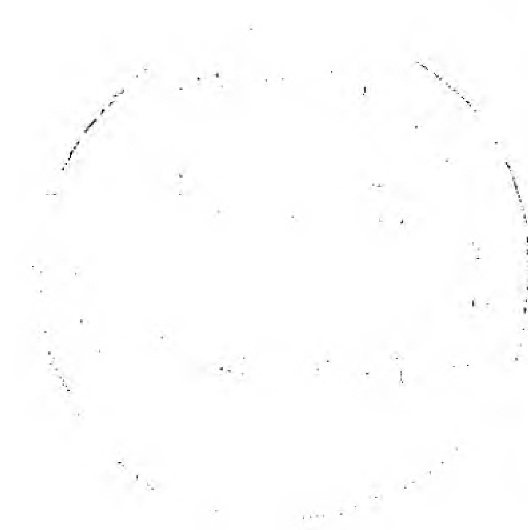
En Naumburg ya estamos encaminados hacia la evocación dramática de Leonardo. Observamos el famoso gesto de Jesús sosteniendo su manga mientras acerca el bocado a Judas para que ésta no se meta en el plato

que hay delante de él, por no hablar de la libertad con la que está realizado cada personaje individual del drama. Aquí, como siempre, utilizo estas obras de arte como ilustración de un aspecto teórico, el de que la diferencia entre estas dos obras no se puede expresar simplemente en términos de evolución de medios formales. A menudo he dicho que creo que Émile Mâle[10] estaba esencialmente en lo cierto cuando nos recordaba esa nueva aproximación al relato sagrado que también puede documentarse con los sermones populares y los milagros, todos los cuales se esforzaban por evocar los acontecimientos de la forma más vívida posible, creando así nuevas expectativas y una novedosa demanda análoga en cierto modo a la que he denominado revolución griega.

El grupo de Naumburg data aproximadamente de 1260, y vale la pena recordar que éste es también el período al que el primer historiador del arte, Giorgio Vasari, atribuyó el origen del Renacimiento. Sin saber nada del norte, él percibió que se encarnaba en la escultura de Nicola Pisano, quien en sus evocaciones se había servido del estudio del arte antiguo.

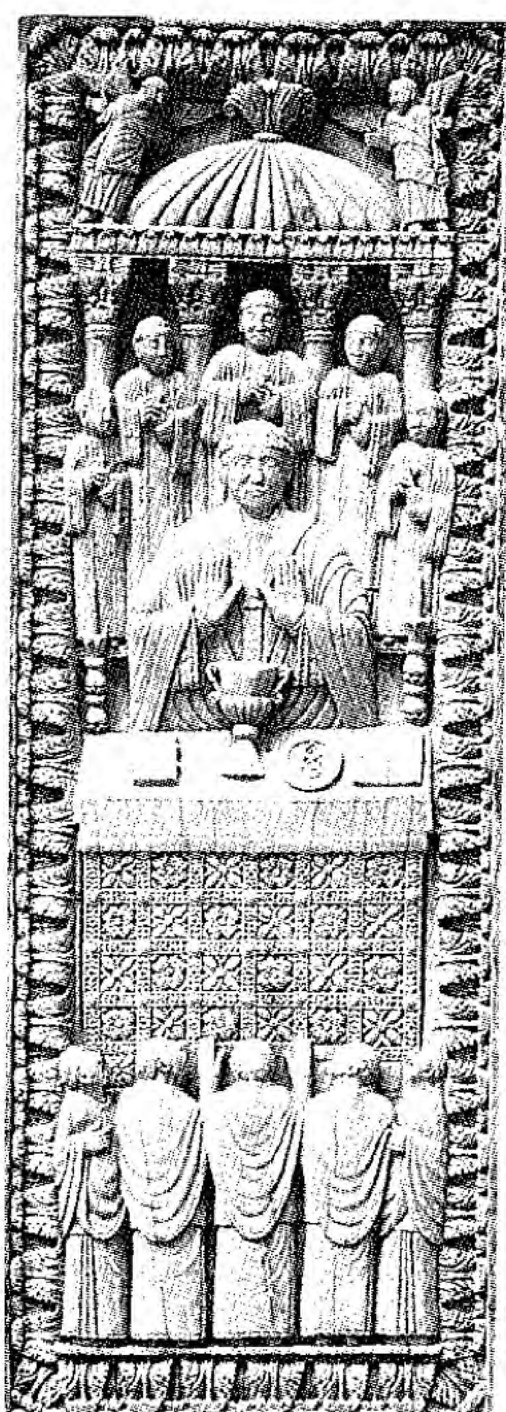
Si me preguntaran por qué la pintura va a la zaga de la escultura en la satisfacción de las exigencias que he planteado, respondería que determinados medios son menos adaptables que otros a determinadas exigencias. Para el pintor está muy lejos de ser obvio cómo crear la ilusión de estar asomándose realmente a la habitación en donde tiene lugar la Última Cena. Ni siquiera Giotto lo consiguió del todo. Carecía de la herramienta científica que habría que desarrollar mediante ensayo, error y cálculo científico en el lento progreso que encontramos descrito en cualquier historia del arte italiana desde Giotto hasta Tintoretto.

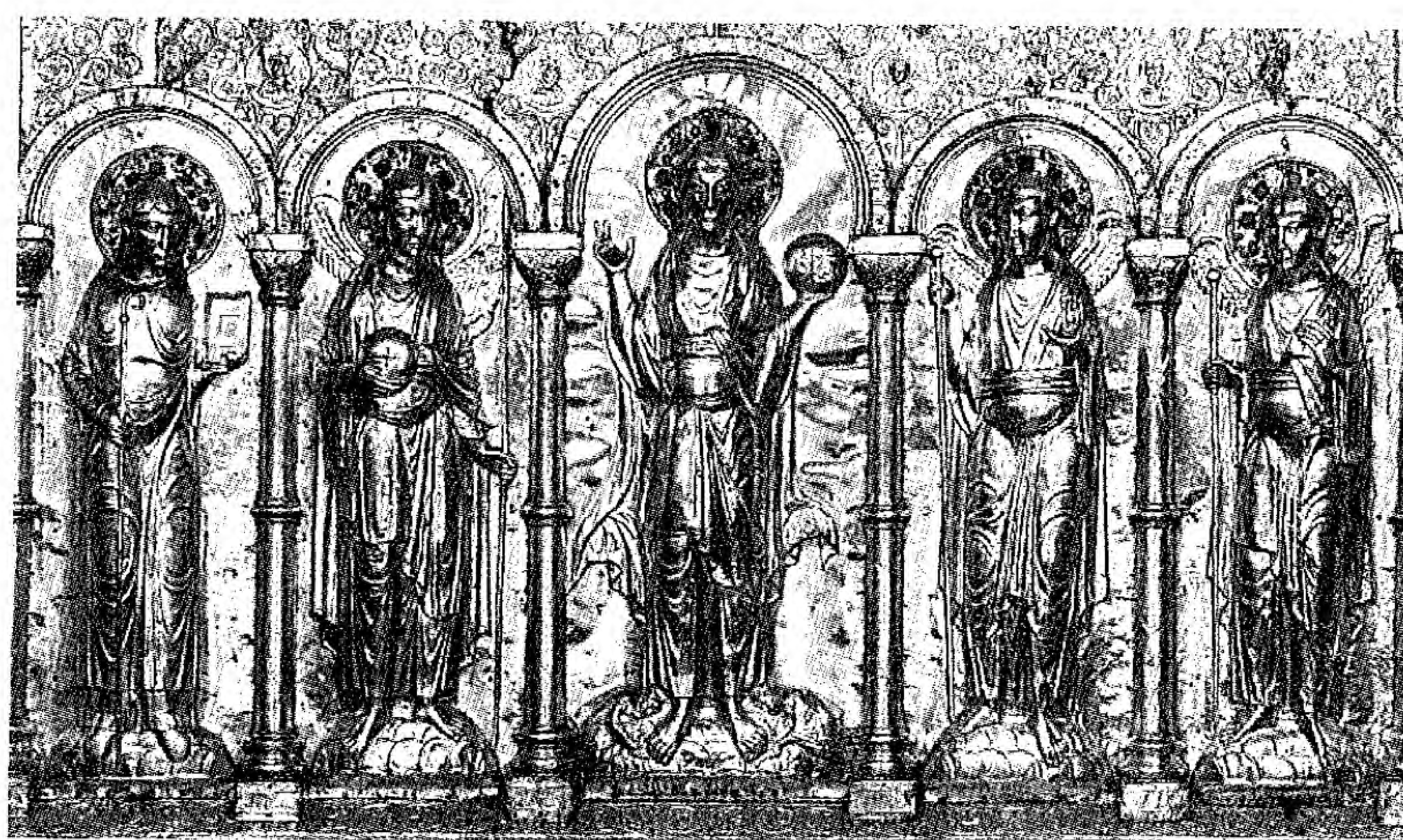
Lejos de querer recorrer otra vez este terreno, me gustaría por el contrario concentrarme en la inadecuación del «principio del testigo» para la explicación de muchos cuadros de la época, entre los que se encuentran algunos de los más famosos. Porque, al igual que sus predecesores de la antigüedad, los artistas italianos también tenían que satisfacer las demandas de una tarea muy diferente de aquélla: la creación de imágenes para el culto. Es verdad que ahora la doctrina de la Iglesia latina excluía el culto a las imágenes, pero no excluiría la popularidad de los cultos, del culto a los santos y a sus reliquias, ni el desarrollo de un género de arte al que me gustaría dedicar la mayor parte de lo que queda de este ensayo: la decoración del altar[11].



La emergencia y evolución de esta forma de arte demuestra en mi opinión el modo en que interaccionan una gran variedad de factores independientes para producir en última instancia resultados que no habrían podido predecirse jamás desde un principio. Cuando hago referencia al término «nicho ecológico» estoy haciendo algo más que un juego de palabras, ya que esto me permite explicar por qué este nicho había estado vacío durante el primer milenio de la era cristiana.

Una de las razones era puramente litúrgica: después del Concilio Vaticano Segundo se nos ha recordado que en los primeros siglos del cristianismo el sacerdote se situaba detrás del altar, de frente a la congregación, como vemos en un famoso marfil carolingio de Frankfurt (Fig. 56). Mientras perduró esta práctica, la *mensa*, el altar, era realmente una mesa, y no se podía colocar nada sobre ella sin menoscabo del sacerdote oficiante. Todo lo que se podía hacer para decorar el altar era adornar el frontal de la mesa, y ciertamente hubo frentes de altar de este tipo, de los cuales el más famoso es el *antependium* dorado de principios del siglo XI, ofrecido por el emperador alemán Enrique II a la catedral de Basilea (Fig. 57). En él se muestran las diminutas figuras de los donantes imperiales agachados a los pies de la majestuosa figura central de Cristo, que está acompañado por tres arcángeles y por san Benito con su báculo y su libro. También hay otros frontales o *antependia* menos costosos y con decoración pictórica, pero la demanda de imágenes pictóricas sólo se volvió algo insistente cuando el sacerdote modificó su posición para situarse delante del altar mientras celebraba la misa, como se muestra en una miniatura flamenca del siglo XV



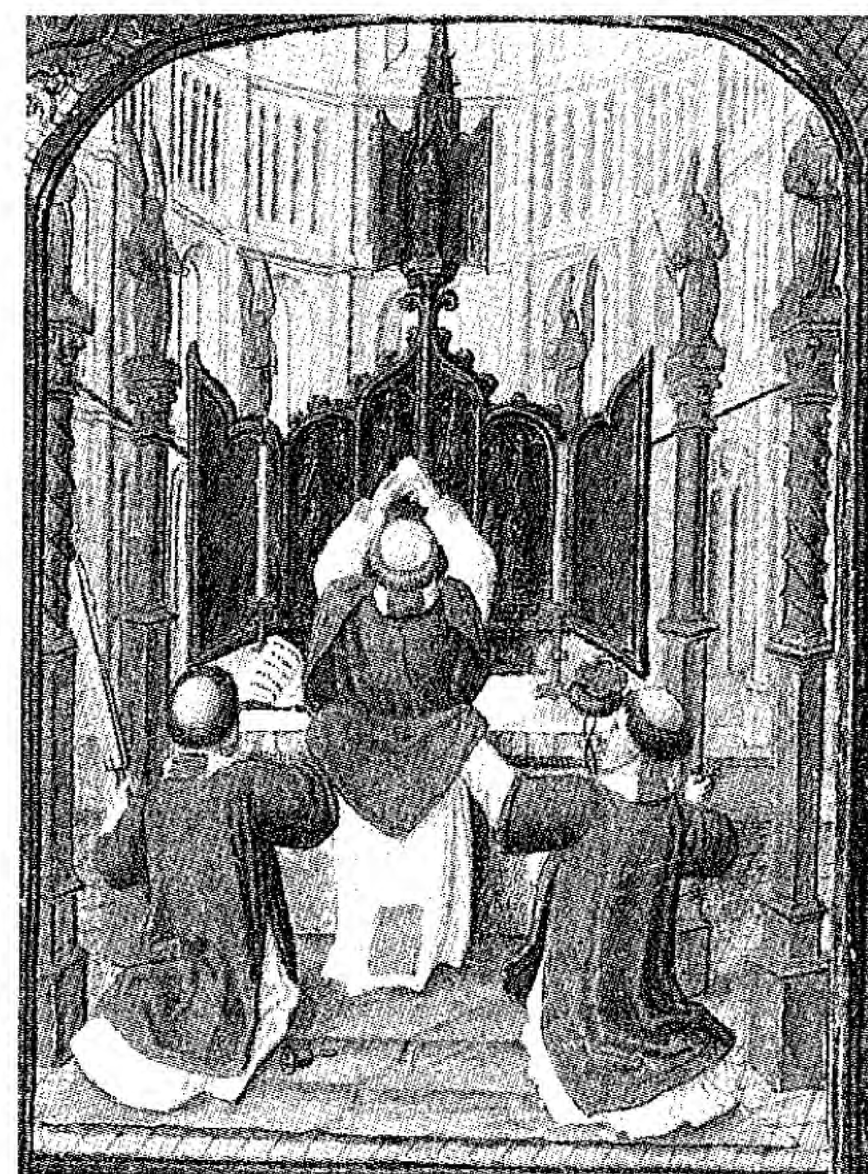


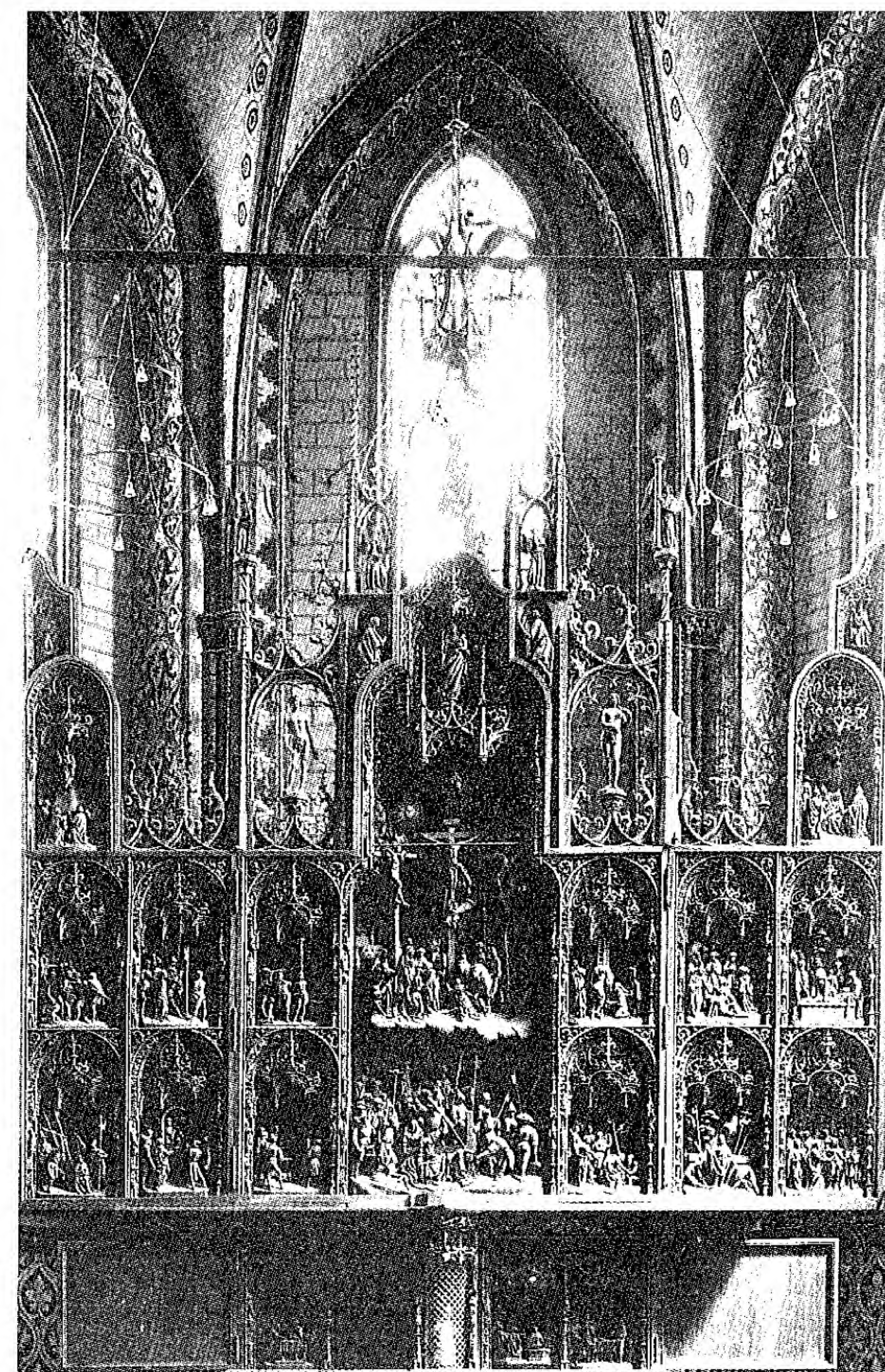
56 *Sacerdote oficiando misa*, marfil, siglos IX-X. Stadt-und Universitätsbibliothek, Frankfurt-am-Main

57 *Antependium de Enrique II*, principios del siglo XI. Museo de Cluny, París

(Fig. 58), en donde se ve al sacerdote elevar la hostia frente a una gran estructura de altar. Este tipo de altar todavía existe en el norte; por ejemplo en la espléndida capilla de Hans Brüggeman que data de 1521 (Fig. 59). Confío en que no será necesario convencer a nadie de que una obra tan elaborada se encuentra en el extremo de una larga y compleja evolución que sólo puedo mostrar de una forma radicalmente simplificada, en una especie de diagrama que sólo puede remitir al curso real de acontecimientos, en el mejor de los casos, de la forma en que un mapa del metro de Londres remite a la verdadera red de líneas[12].

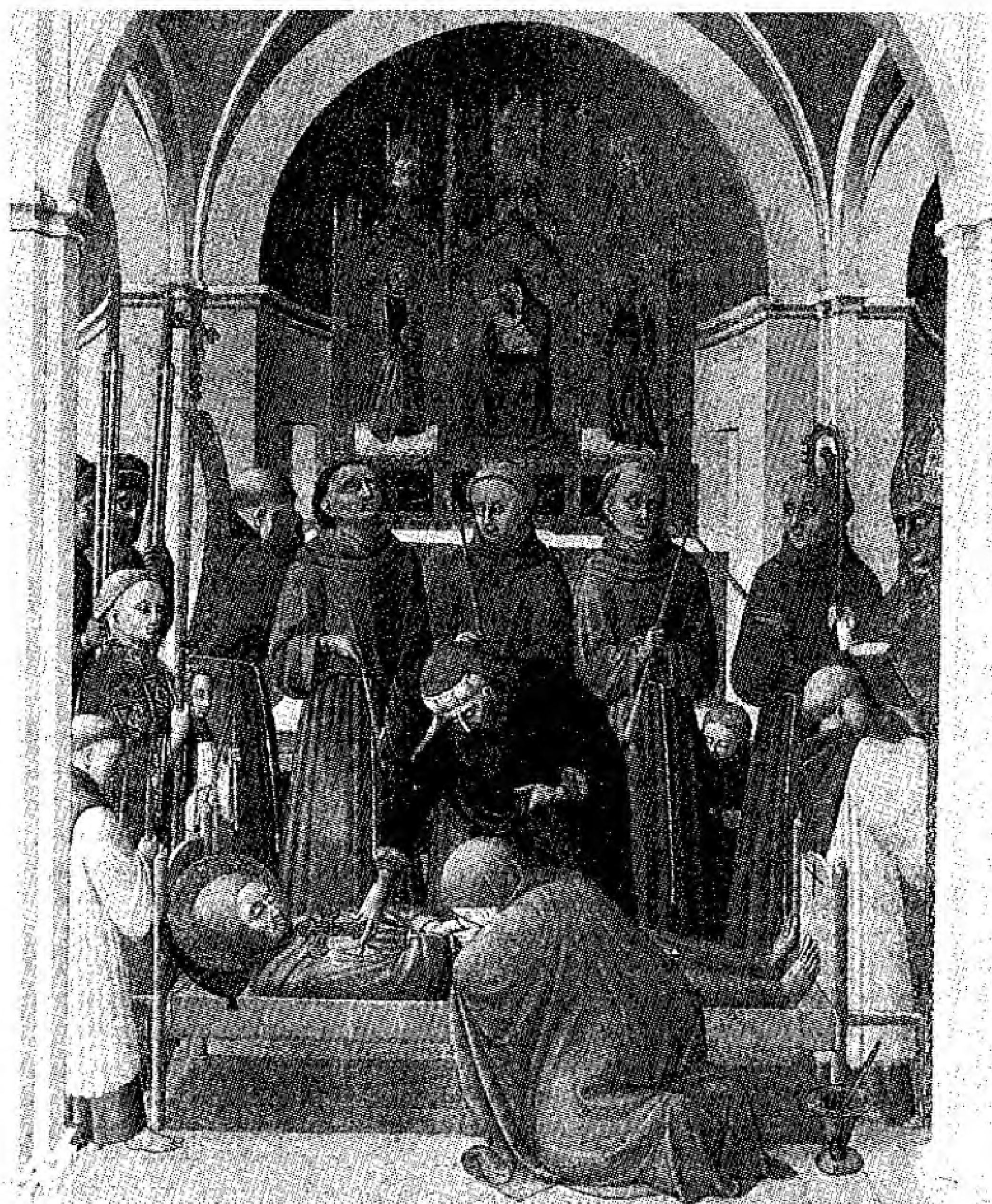
El tríptico de madera que aparece sobre el altar al fondo del cuadro de Sassetta que se encuentra en la National Gallery de Londres ilustra la antigua forma que adoptaba este mobiliario eclesiástico en el sur de Italia (Fig. 60). Durante el servicio ofrecían un escaparate visual a la congregación y convertían el altar en el centro de la devoción para cualquiera que





58 *Sacerdote oficiando misa*, miniatura flamenca, siglo XV. British Library, Londres, Add. MS. 35313, folio 40

59 Hans Brüggeman, políptico labrado realizado en Bordesholm, 1521. Catedral de Schleswig



60 Stefano di Giovanni, apodado Sassetta, *El funeral de san Francisco*, de un retablo de 1444. National Gallery, Londres

entrara en la iglesia. Pero si bien el cambio de posición del sacerdote hizo posible esta evolución, difícilmente puede describirse como su única causa. Otro elemento interviene en esta fundamental evolución, lo cual nos indica que la evolución del arte nunca se puede estudiar de forma aislada de los factores geográficos e históricos. Se trata de la función de la imagen en las vecinas tierras dominadas por la Iglesia oriental o bizantina.

Desearíamos evitar las complejidades y horrores de esta cuestión, horrores debidos al derramamiento de sangre que se originó cuando el movimiento iconoclasta deshizo casi en pedazos al imperio bizantino. Baste decir que después de esa terrible crisis se concedió a la imagen o al icono una posición especial dentro de la iglesia griega, lo cual la apartó en gran medida de las innovaciones y experimentaciones que caracterizan su evolución en el occidente latino.

Pero lo importante en este contexto es que el icono no es un retablo. Su lugar es el *iconostasio*, la pantalla que separa a los laicos del coro. En algunos aspectos la historia del *iconostasio* puede correr paralela a la del altar latino[13], pero no nos concierne ahora esta necesidad. Lo que sí nos importa es un acontecimiento histórico que señala un aspecto muy importante en mi esquema: la conquista de Constantinopla en 1204 a manos de cruzados latinos.

La importancia exacta de este acontecimiento puede ser una cuestión para el debate erudito[14], pero difícilmente puede considerarse casual que esta eliminación temporal de la barrera política entre oriente y occidente

coincida con una moda de pintura de retablos en Italia que sólo puede describirse como imitación de iconos. El gran puerto marítimo de Pisa parece haber sido uno de los principales centros de importación, y muy pronto también de producción, de estas imágenes tan fácilmente transportables como el cuadro de la Madonna que hoy se encuentra en Santa Maria del Carmine en Siena (Fig. 61), el cual probablemente fue pintado en Pisa y refleja claramente cierto estilo bizantino. Vistos desde Bizancio estos incunables del retablo italiano deben de haber parecido, ciertamente, arte provinciano o incluso folclórico.

Era este tipo de pintura procedente de Bizancio lo que Vasari tenía en mente cuando en el siglo XVI volvió la vista hacia la evolución de la pintura en Italia y describió lo que él calificaba como el estilo feo y crudo de los griegos[15]. Él pensó que este estilo había presidido todos los siglos desde el declive de la antigüedad y que sólo se debía a su compatriota, el pintor casi legendario Cimabue a quien menciona Dante, el hecho de que la pintura italiana empezara a evolucionar, después de lo cual Giotto la situó en su camino de progreso ininterrumpido hasta desembocar en la perfección de Rafael.

Ésta es una historia bien planteada, pero los acontecimientos también se pueden leer de un modo un tanto distinto. Puede ser no menos correc-



61 *Madonna*, pintada probablemente en Pisa, siglo XIII. Santa Maria del Carmine, Siena

to decir que las Madonnas de Rafael, al igual que la estatua de Afrodita de Praxíteles, evidencian el triunfo del modo narrativo sobre la tradición de la imagen simbólica para el culto, con posteriores consecuencias a las que me referiré al final de este capítulo.

No es que la dualidad entre simbolismo pictográfico y representación narrativa pueda encontrarse solamente en el arte occidental. Un icono del monte Sinaí del siglo XII muestra a san Jorge con sus atributos rodeado de escenas narrativas de su vida (Fig. 62)[16]. Uno de los primeros retablos italianos dedicado a san Francisco de Asís, el retablo de Berlinghieri de Pescia, cerca de Pisa, muestra igualmente al santo con sus emblemáticos estigmas y rodeado por episodios de su leyenda (Fig. 63). A los historiadores del arte les gusta comparar la escena de *La predicación de los pájaros* (Fig. 65) con esa misma escena del ciclo al fresco que se encuentra en Asís (Fig. 64). Tanto si esta última es o no de Giotto, en cualquier caso ilustra a la perfección el abismo existente entre la evocación realista y una representación casi pictográfica.

Pero semejante comparación casi exige la pregunta sobre la finalidad y función de estas imágenes. Aprendemos más de este choque de tendencias si miramos a una de las alas de un altar, atribuida también a Giotto (Fig. 66). Representa a san Esteban con el atuendo de un diácono, y detrás de su cabeza tonsurada hay una pequeña piedra que sirve de recordatorio de su

62 *Icono de san Jorge*, anterior a 1200. Monasterio de Santa Catalina, Monte Sinaí

63 Bonaventura Berlinghieri, *San Francisco*, 1235. San Francesco, Pescia





64 Atribuido a Giotto, *La predicación de los pájaros*, h. 1300. Basílica de San Francisco, Asís

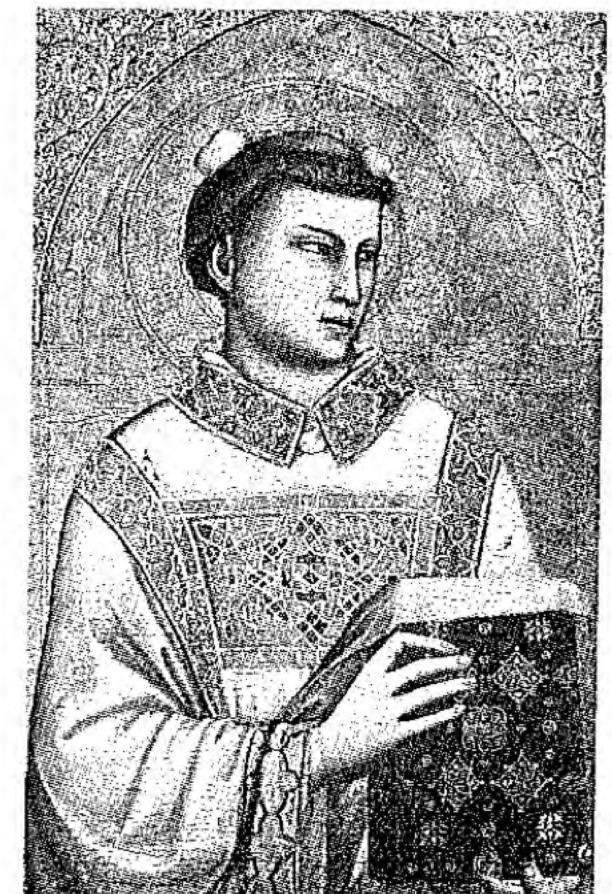
65 Bonaventura Berlinghieri, *La predicación de los pájaros* (detalle de la Figura 63)

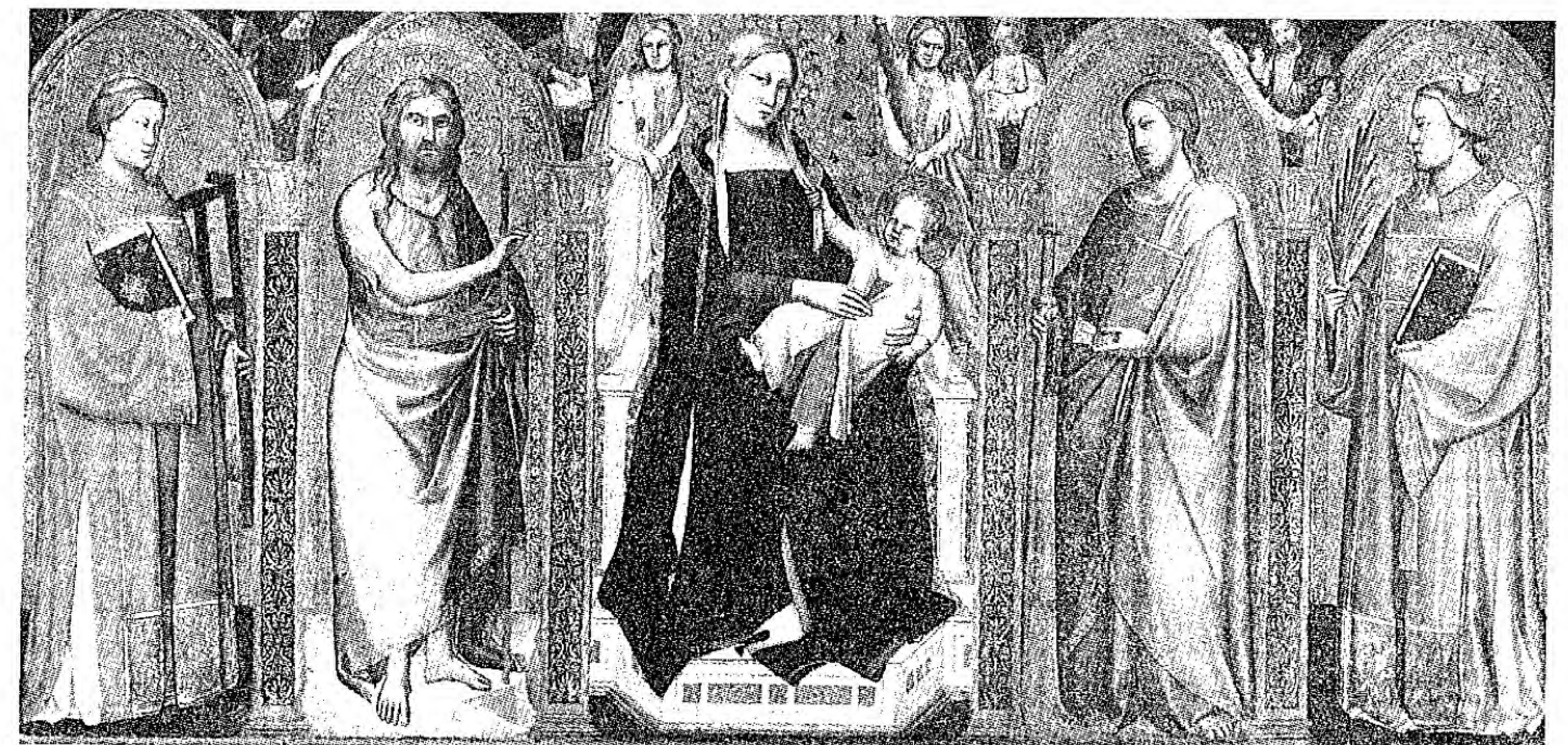
66 Atribuido a Giotto, *San Esteban*, h. 1300. Casa Horne, Florencia

67 Taddeo Gaddi, *La Virgen y el Niño con cuatro santos*, h. 1340. Metropolitan Museum of Art, Nueva York









martirio mediante lapidación. Un altar típico del discípulo de Giotto, Taddeo Gaddi (Fig. 67), aproximadamente de 1340, ilustra el contexto de esta convencional forma; una serie de paneles, ya casi nunca en su escenario original, con la santa Virgen en el centro flanqueada por el Bautista con su gesto indicativo de «ecce Agnus Dei», san Lorenzo con la parrilla, y en el lado opuesto una vez más san Esteban y Santiago. Estamos tan acostumbrados a estas formas divergentes de pintar que a veces olvidamos que ignorar estas tensiones implícitas puede llevarnos a malinterpretar el significado de determinadas imágenes.

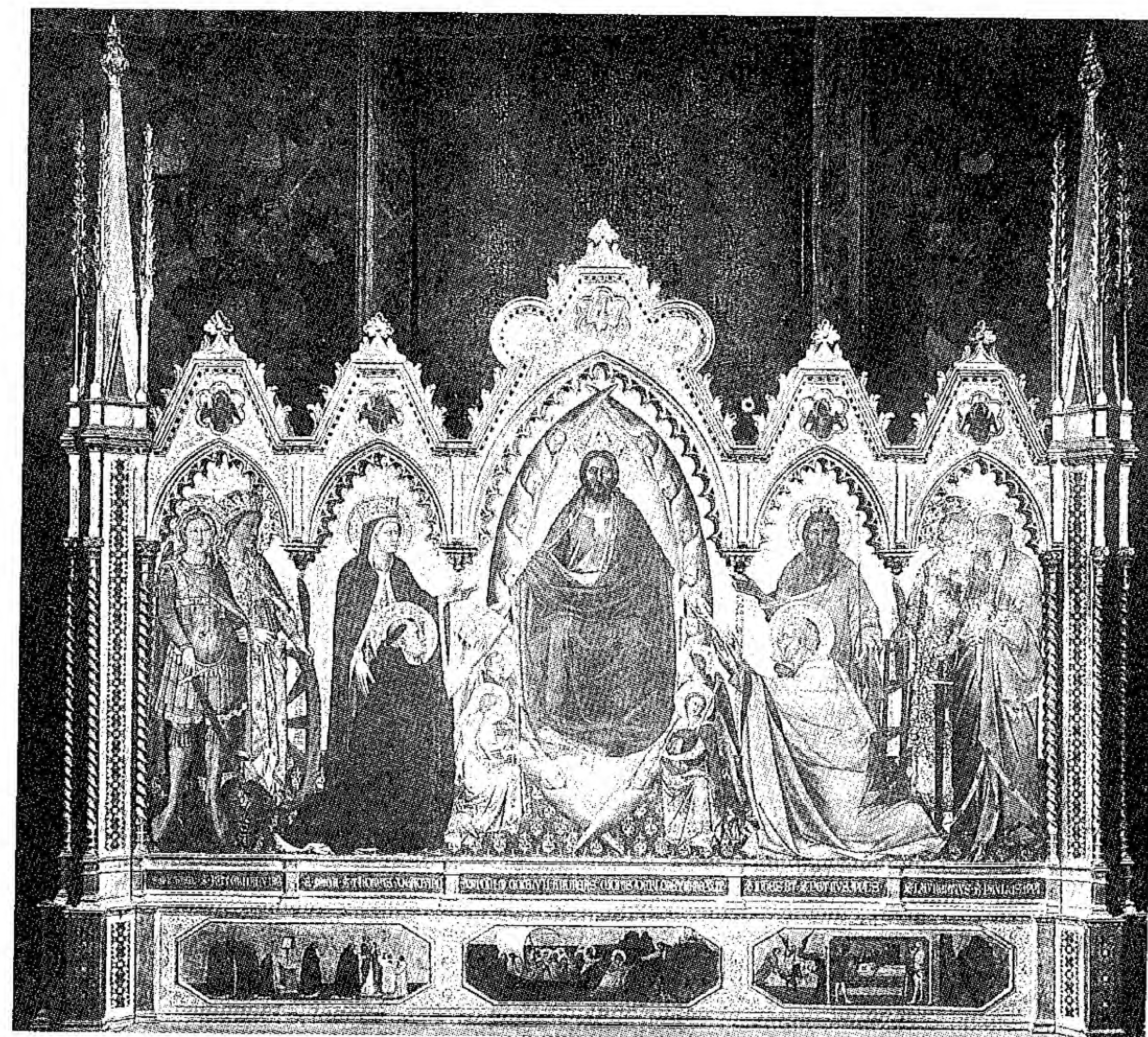
Hay un encantador retablo en Edimburgo que se atribuye al maestro del siglo XIV Vitale da Bologna (Fig. 68), del cual se dice en el catálogo que representa la adoración de los Reyes[17]. En verdad vemos a los tres legendarios reyes representando, como tradicionalmente lo hacen, las tres edades del hombre. El viejo rey ha depositado su ofrenda de oro en forma de cáliz sobre el trono de la Virgen; el segundo, en la madurez, sostiene el incensario mientras señala a las estrellas; y el joven presumiblemente lleva mirra en su cofre o arcón. Abajo, en la esquina de la derecha, vemos los caballos de los que han desmontado los viajeros junto con sus pajes. Llevan tocados exóticos para indicar que han llegado desde tierras lejanas, aunque uno de ellos sólo se ve sobresalir por detrás del caballo. Pero si esta parte del retablo justifica que en un catálogo se interprete como narración, las dos figuras femeninas que se encuentran al otro lado no lo hacen. Son dos santas y, de nuevo, si miramos más de cerca, descubrimos otras figuras que presumiblemente



68 Vitale da Bologna, *La adoración de los Magos y los santos*, h. 1350-1359. National Gallery of Scotland, Edimburgo

son de otros santos y que sólo son reconocibles por sus auras y por la corona que hay en la cabeza de uno de ellos. Quienes quiera que sean, no forman parte de la narración; el artista no se los imaginó ni concibió que estuvieran en la escena cuando los Reyes llegaron de Oriente. La que sostiene la rueda es por supuesto santa Catalina, y la que tiene espada es con toda probabilidad santa Úrsula. Una vez más están marcadas con sus atributos o emblemas, que recuerdan al feligrés su martirio característico. ¿Deberíamos entonces describir realmente el retablo de Edimburgo como *La adoración de los Magos*? ¿No sería mejor interpretarlo como una reunión de santos, como por ejemplo Gaspar, Melchor y Baltasar, junto con unas santas? La pregunta puede ser ociosa, si no fuera porque nos conduce a pensar que lo que más podía haber importado a los fieles era la presencia de estos intercesores en lugar de su participación en un determinado episodio sagrado.

En la naturaleza, los híbridos se revelan a menudo infértiles, y en la historia del arte también; esta mezcla de modalidades bastante confusa no tendría mucha vida. Lo que por el contrario observamos en la historia de los retablos es una tendencia a separar las dos modalidades, asignándole una parte del altar a la composición simbólica y otra subsidiaria a la narrativa. Así el gran retablo de Orcagna dedicado a los Strozzi en Santa Maria Novella ejemplifica esta solución (Fig. 69). En el panel principal vemos



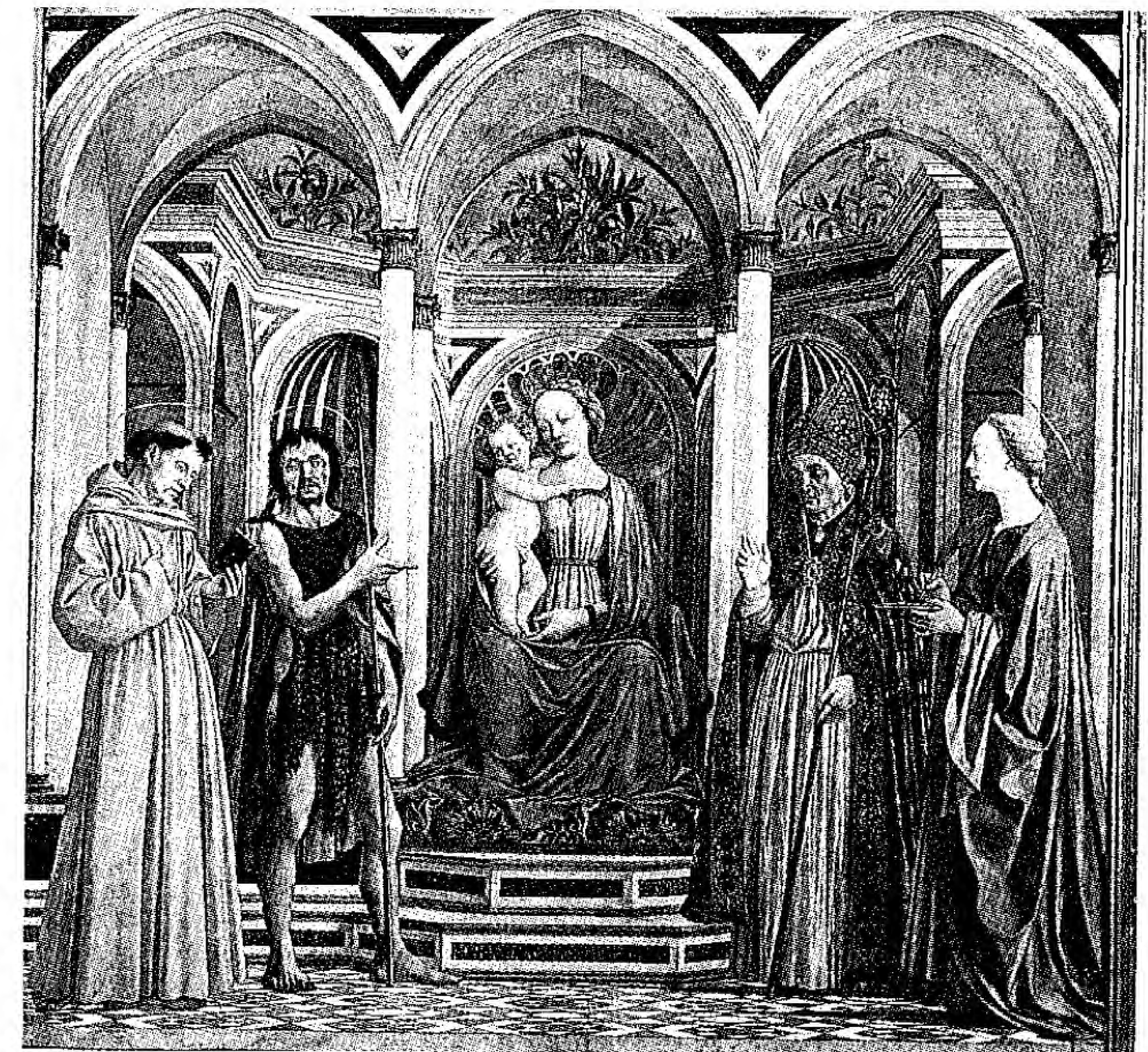
69 Andrea di Cione, apodado Orcagna, *El redentor*, 1357. Capilla Strozzi, Santa Maria Novella, Florencia

dentro de una mandorla de ángeles a Cristo en el trono ofreciendo las llaves a san Pedro y un libro a santo Tomás de Aquino. No es necesario decir que esto no es la evocación de una escena de la que pudiera imaginarse que hubiera tenido lugar en un aquí y un ahora, sino una visualización puramente simbólica del papel asignado a estos santos, exactamente igual que los demás personajes sagrados todos los cuales, no sólo marcados con sus emblemas sino también señalados con sus nombres, están reunidos aquí como si fueran testigos del solemne acto; en un lado, la Virgen protegiendo a santo Tomás, santa Catalina con su rueda y san Miguel con el dragón, y en el otro el Bautista detrás de san Pedro, san Lorenzo con la parrilla y san Pablo con su epístola a los romanos claramente lacrada. En su libro *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*[18], Millard Meiss analizaba de forma minuciosa esta magnífica composición, que para él representaba un alejamiento de las tendencias realistas de la generación anterior de Giotto y un regreso hacia un estilo más medieval y hierático. No seré yo quien lleve la contraria, pero no debemos pasar por alto el aspecto funcional de los retablos, ya que por debajo, en la predela, el artista ha dotado a la narración de todo su potencial mediante las leyendas de los santos representadas en su parte de arriba (Fig. 70). Por tanto la escena de Cristo y san Pedro en el lago Genesaret está representada con enorme intensidad dramática; recordemos aquel momento de los evangelios en que san Pedro, habiendo abandonado la barca y caminado sobre las aguas, ve que se hunde y grita «¡Señor, sálvame!», a lo que Cristo replica «Hombre de poca fe» (Mateo, 14:30-31).

En el siglo siguiente, en el arte del *Quattrocento*, la concepción narrativa gana aún más ascendencia sobre la simbólica o pictográfica. Fue este desplazamiento del énfasis lo que condujo a una nueva forma de retablo como puede verse en el maravilloso retablo de santa Lucía de Domenico Veneziano (Fig. 71), tan típico del segundo cuarto del siglo XV. La galería de la sala todavía refleja la tradición anterior, pero san Francisco, san Juan Bautista, el obispo san Zenobio y santa Lucía aparecen juntos en la



70 Andrea di Cione, apodado Orcagna, *Cristo en la tempestad*, detalle de la predela de la Figura 69



71 Domenico Veneziano, Retablo de santa Lucía dei Magnoli, h. 1440. Galería de los Uffizi, Florencia

espaciosa capilla en la que irrumpe la luz, en donde parecen estar rindiendo homenaje a la Virgen en su trono. La unión de los personajes sagrados ha inducido a que nos refiramos a este tipo de composición como *Sacra Conversazione*, un concepto del siglo XIX[19], aunque por supuesto no se está desarrollando ninguna conversación en el sentido terrenal, ni siquiera un acontecimiento, sino sólo una reunión simbólica. Aquí también la narración de acontecimientos estaba confinada en la predela. Y digo estaba porque estos pequeños paneles podían separarse fácilmente, y en la actualidad dos de ellos están en Washington y dos en el Fitzwilliam Museum de Cambridge. Cada uno de ellos ofrece un milagro de la vida de los santos que se representan arriba, como por ejemplo el milagro de san Zenobio al resucitar a un niño después de un accidente (Fig. 72); no es necesario que me extienda de nuevo sobre el carácter dramático de esta narración, que parece desarrollarse en una típica calle florentina representada en perspectiva con una destreza convincente, ya que la perspectiva es la forma que mejor se adaptaba a lo que he denominado función evocadora.

El rasgo de los retablos que se vio más afectado y de forma más asombrosa por la novedosa demanda de un escenario espacial unificado fue el lugar del donante en la composición. Ello puede ilustrarse mediante el contraste entre un retablo de Jacopo del Casentino (Fig. 73) de principios del siglo XIV y el de Lorenzo Costa de 1488 (Fig. 74). Ambos están dedicados a la santa Virgen, que aparece en el trono en el centro; pero en la primera obra los donantes que pagaron el retablo en la tierra y esperaban la recompensa en el cielo aparecen diminutamente pequeños en comparación con

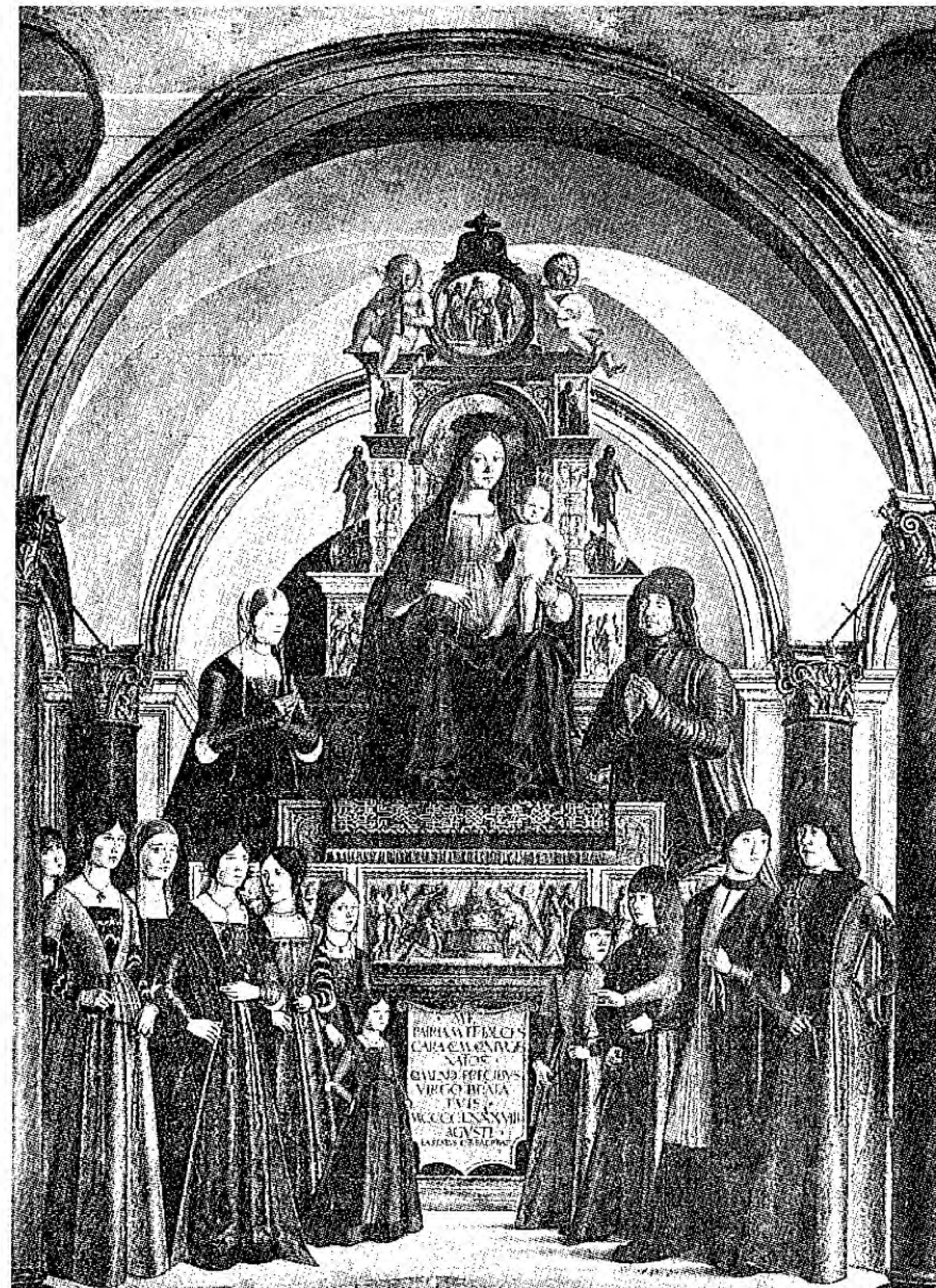
72 Domenico Veneziano, *El milagro de san Zenobio,* predela del retablo de santa Lucia dei Magnoli, h. 1440. Museo Fitzwilliam, Cambridge

73 Jacopo del Casentino, *La Virgen y los donantes,* principios del siglo XIV. Gemäldegalerie, Berlín

74 Lorenzo Costa, *Madonna de Bentivoglio,* 1488. San Giacomo Maggiore, Bolonia





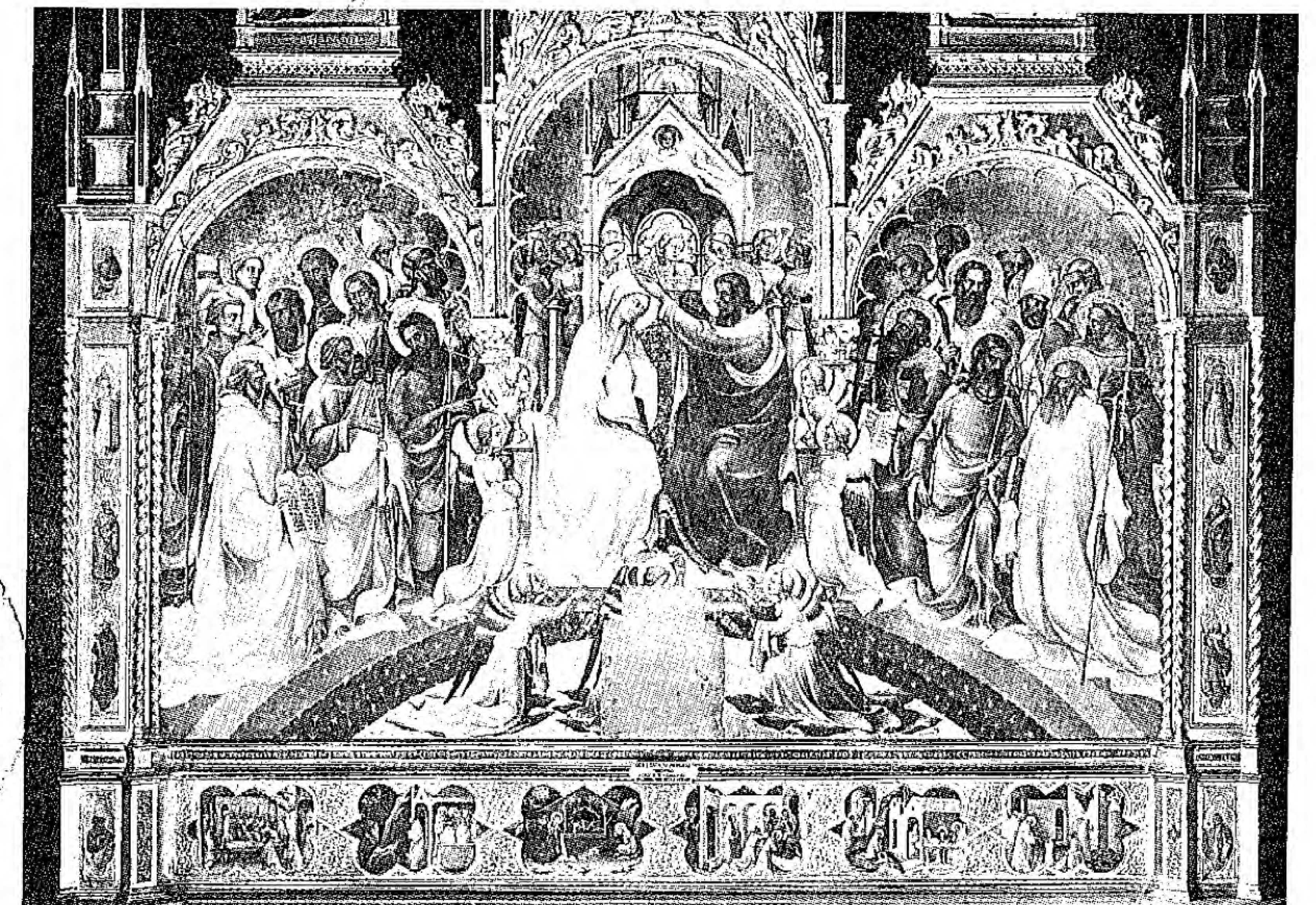


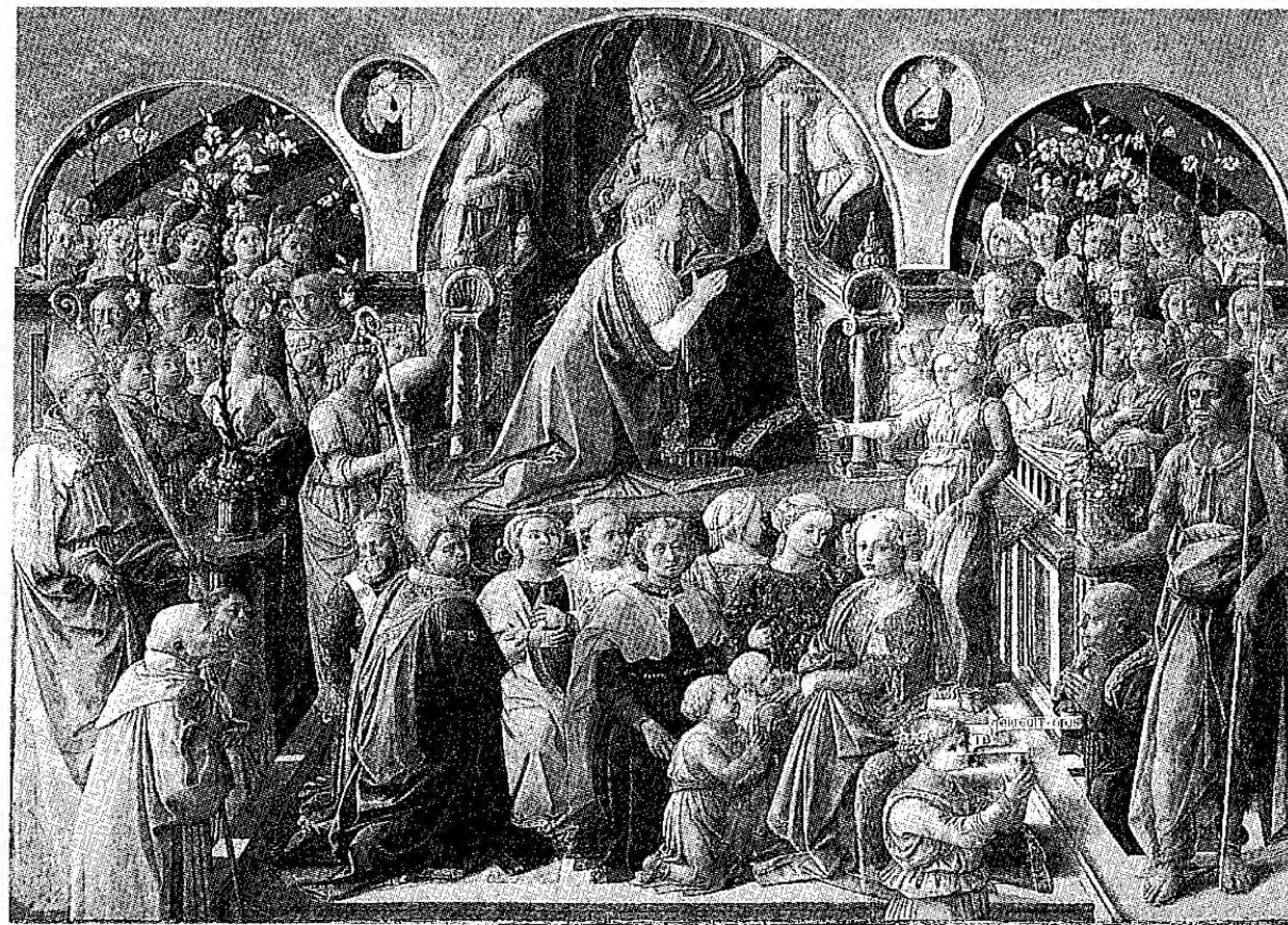
los personajes sagrados, como en el frontal de altar de Basilea. En el cuadro de Costa, la familia o clan de los Bentivoglio al completo está apretada a la misma escala que la de la Madonna. En ambos casos es tentador considerar este cambio como un síntoma de una transformación en la mentalidad, la de la «asertividad del hombre del Renacimiento» comparada con la humildad del donante medieval. Pero no estoy seguro de que esta inferencia esté justificada. Costa trabajó en el seno de una tradición pictórica diferente que excluía la no aplicación de la escala, y sólo podemos admirar la destreza con la que no obstante consiguió tener en cuenta las propiedades y mantener cierta especie de distancia psicológica entre las esferas celestial y mundana utilizando medios puramente compositivos.

Porque no puede negarse que las expectativas despertadas por los nuevos logros de la pintura realista enfrentó a los productores de retablos a problemas especiales. Igual que Costa dejó de sentirse libre para manipular el tamaño de los personajes con el fin de que expresaran su humildad o su grandeza, así también las necesidades del género pudieron entrar en conflicto con otros logros del progreso. Los fines siempre influyen en los medios apropiados, y la función del retablo exige que éste sea claramente visible desde lejos.

En un volumen anterior de ensayos[20] yuxtapuse las imágenes de dos altares florentinos del *Quattrocento* que representaban ambos la coronación de la Virgen; uno de Lorenzo Monaco que data de 1414 (Fig. 75) y otro de fray Filippo Lippi de 1441 (Fig. 76). Mi objetivo era mostrar cómo el dominio de la destreza realista por parte de fray Filippo había puesto en peligro hasta cierto punto la cualidad espiritual de la anterior evocación

75 Lorenzo Monaco, *La coronación de la Virgen,* 1414. Galería de los Uffizi, Florencia





76 Fray Filippo Lippi, *La coronación de la Virgen,* 1441. Galería de los Uffizi, Florencia

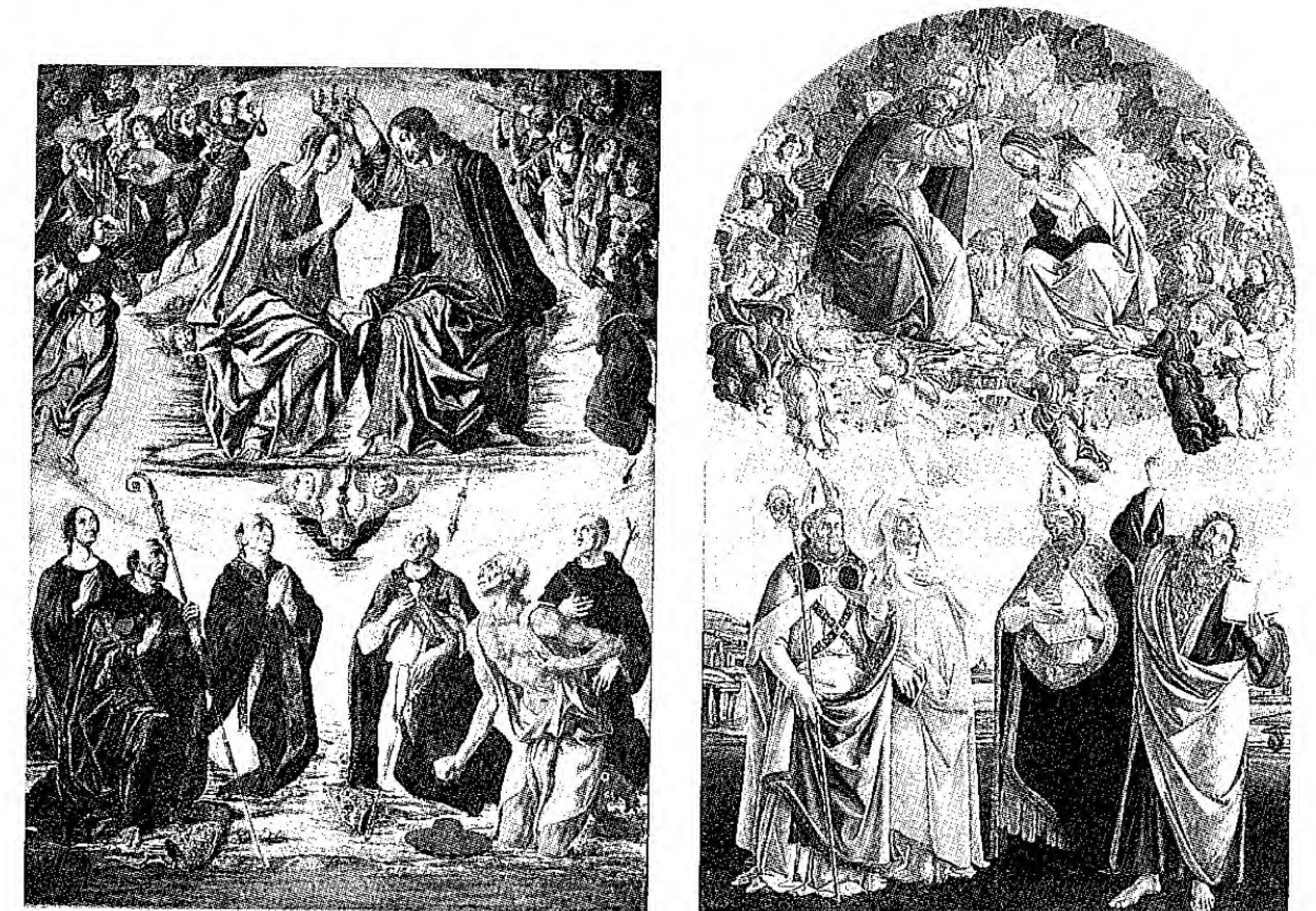
gótica de la ceremonia celestial. Además, ello desembocó en un cuadro que debe ser inspeccionado de cerca para que revele toda su belleza y sutileza, mientras que el de Lorenzo Monaco proclama su sentido a primera vista desde la distancia. Otros dos pintores florentinos de la siguiente generación, Piero Pollaiuolo (Fig. 78) y Sandro Boticelli (Fig. 79), mostraron en sus retablos sobre el mismo tema que habían aprendido bien la lección y que habían ajustado sus medios a la tarea específica. Aunque ya no pudieran seguir trabajando con un fondo dorado, todavía lograron esa lucidez en la composición que requiere el género del retablo.

Se puede poner de manifiesto que este problema no está elaborado de forma retrospectiva, sino que es inherente a la tarea merced a su propia fecundidad. Tanto los artistas de Italia como los del norte de Europa percibieron su relevancia e idearon modos de resolver estas tensiones.

El magnífico *El descendimiento de la Cruz* de Rogier van der Weyden (Fig. 80) data aproximadamente de la misma época que *La coronación de la Virgen* de Filippo Lippi, pero combina el realismo psicológico más conmovedor con el rechazo a crear una ilusión pictórica de realidad, ya que su grupo está reunido en una capilla escultórica simulada. O fijémonos en sus paneles de aproximadamente 1445 que hoy se encuentran en Filadelfia, en los que el fondo dorado está confinado en una zona superior (Fig. 77). Antes de ello encontramos un muro de piedra cubierto con lo que podría denominarse un manto de honor para dar realce a las figuras del Salvador, de la Virgen y de san Juan, pintados de nuevo de forma realista sin destruir el sentido de la distancia. Es necesario el tacto y la inspiración de un gran maestro para alcanzar este equilibrio entre demandas en conflicto.

77 Rogier van der Weyden, *La Virgen con san Juan,* panel de un retablo, h. 1445. Museo de Arte de Filadelfia, colección John G. Johnson

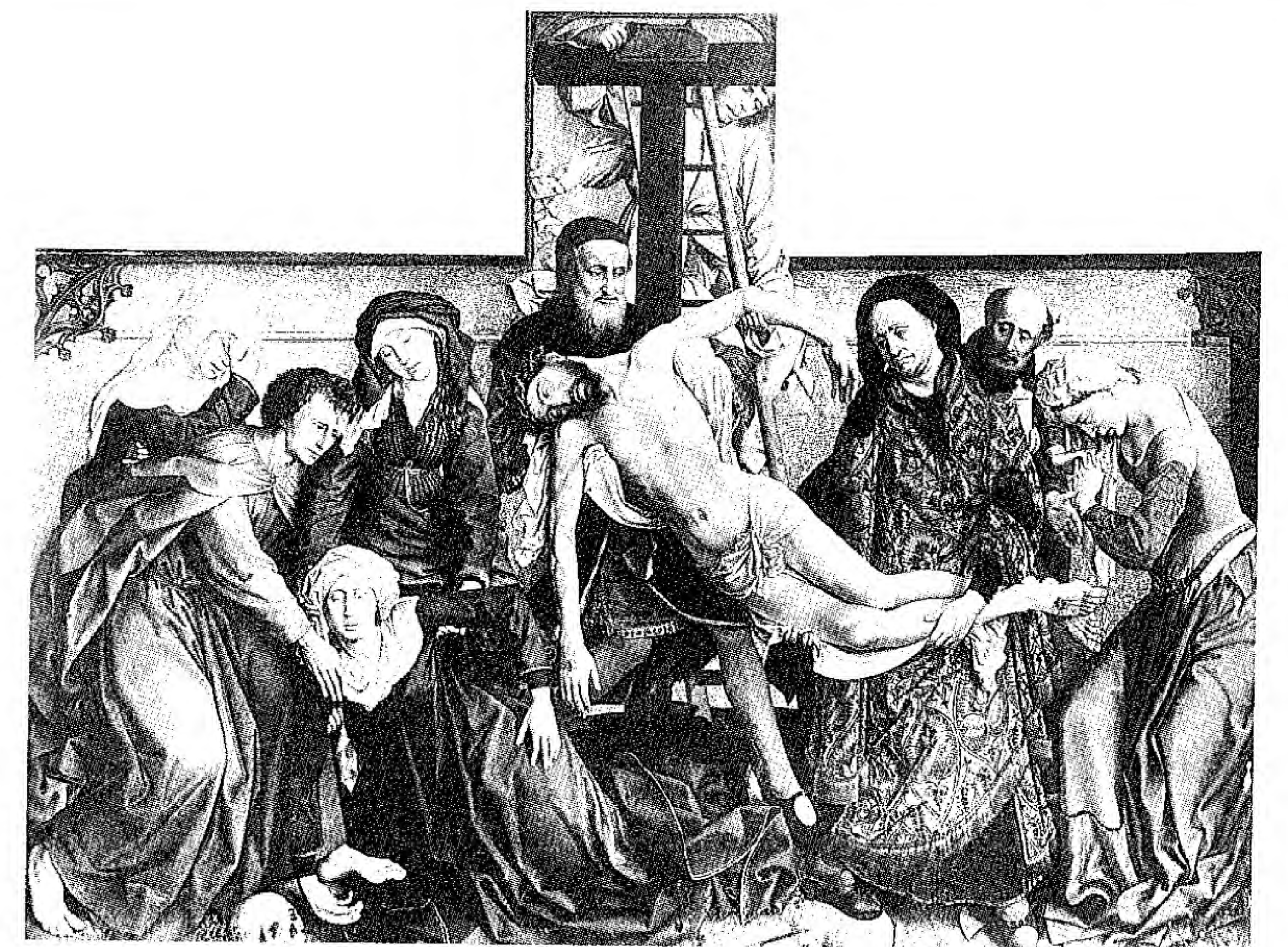




78 Piero Pollaiuolo, *La coronación de la Virgen,* 1483. San Agostino, San Gimignano

79 Sandro Botticelli, *La coronación de la Virgen,* 1490. Galería de los Uffizi, Florencia

80 Rogier van der Weyden, *El descendimiento de la Cruz,* h. 1435. Museo del Prado, Madrid



Hacia finales de siglo, el maestro alemán del retablo de san Bartolomé también utilizó el recurso del manto de honor para resaltar al donante y a los santos (Fig. 82), pero no consiguió abstenerse de mostrar las cimas de las montañas tras el manto, una elocuente muestra de habilidad para el ilusionismo, si bien ligeramente incongruente.

Espero haber mostrado que podría ser muy fructífero contemplar la

evolución de la pintura de retablos a la luz del problema inherente a la tarea, la necesidad de armonizar las exigencias del simbolismo didáctico tradicional con los medios del realismo. No conozco ejemplo más revelador de estas tensiones inherentes a la labor que la pintura de finales del siglo XV de Geertgen tot Sint Jans (Fig. 81). En ella vemos a un numeroso grupo de figuras realistas y vestidas a la moda manteniendo el equilibrio como acróbatas sobre las ramas de un árbol. Se trata por supuesto de una representación del Árbol de Jesé, él árbol genealógico de Cristo, en el que David tañe el arpa en el centro y otros antepasados están precariamente encaramados en lo alto. Si recordamos la vidriera del siglo XII de la catedral de Chartres que ilustraba este mismo tema (Fig. 53), apreciamos la facilidad con la que este símbolo visual podía suponer un modo de representación no realista.

81 Geertgen tot Sint Jan, *Árbol de Jesé*, h. 1480. Rijksmuseum, Amsterdam

82 Maestro del retablo de san Bartolomé, panel del retablo, 1505-1510. National Gallery, Londres

Éste es un ejemplo extremo, pero su lección tiene cierta relevancia





sobre uno de los grandes retablos que en la actualidad se encuentra en el Louvre, *Santa Ana*, de Leonardo (Fig. 84). En *Imágenes simbólicas*[21] he sugerido que el problema al que se enfrentaba Leonardo sólo se puede explicar en términos de estas dos tradiciones o funciones en conflicto. Un políptico del *Trecento* de Luca di Tommè ilustra lo que quiero decir (Fig. 83). Aquí no hay lugar en la mente de nadie para la duda acerca de lo que se supone que vemos. Cada uno de los santos está marcado con su atributo simbólico, y santa Ana también está marcada haciendo que lleve en su regazo a la santa Virgen. ¿Cómo sabemos que es la santa Virgen? Porque en su regazo sostiene a Cristo niño; el cuadro es de hecho un árbol genealógico esquemático. Pero con la llegada del realismo el conflicto del que he estado hablando se hizo sentir por sí solo. En la versión de Gozzoli sobre este tema, la inconsistencia de las escalas refleja la inconsistencia de objetivos (Fig. 85). Posiblemente Leonardo no habría podido quedar satisfecho con una solución tan desganada, y sabemos gracias a sus bocetos y versiones cuán duro trabajó para reconciliar lo irreconciliable y unificar el todo en un grupo que a un mismo tiempo fuera una evocación y una presentación simbólica.

El cartón de la National Gallery es ininteligible salvo como intento de resolver este problema (Fig. 86). ¿Por qué se ve a la Virgen medio sentada en el regazo de su madre? Sin duda porque si fuera a bajarla de ahí y sentarla a su lado, entonces la mujer mayor sería tomada por la madre del pequeño san Juan, es decir, por santa Isabel y no por santa Ana. Leonardo eliminó posteriormente a san Juan, la causa de esta complicación extra. Fue él, si es que alguien lo hizo, quien concibió el arte de la pintura como evocación y recreación de la realidad, y tan grande fue su fama como pintor que cuando Filippino Lippi, a quien habían encargado ejecutar un retablo de santa Ana, se enteró de que Leonardo, que acababa de regresar de Milán, estaba dispuesto a asumir el encargo, renunció a ello para dejar paso al famoso artista. Vasari, que es quien nos relata esta historia, también refiere que cuando el cartón estuvo acabado en el estudio de Leonardo para la composición, «no sólo los artistas quedaron estupefactos, sino que la habitación en la que se encontraba estuvo durante dos días llena de hombres y mujeres, todos los cuales se apresuraban a contemplar las maravillas creadas por Leonardo; y con razón», añade Vasari, ya que en el rostro de la Virgen está toda la sencillez y belleza que pudiera imaginarse que confiriera gracia a la madre de Cristo cuando contemplara la belleza de su hijo, a quien sostiene en su regazo. Santa Ana contempla al grupo desde arriba con una sonrisa de felicidad y se regocija al ver cómo su descendencia terrenal se vuelve divina[22].

Parece que el propio Leonardo no estaba satisfecho con esta evocación generalizada, y que ofrecía a los visitantes una explicación teológica más detallada de la interacción simbólica entre los personajes, en la que la









83 Luca di Tommè, *La Virgen y el Niño con santa Ana*, h. 1370-1375. Pinacoteca Nacional, Siena

84 Leonardo da Vinci, *La Virgen, santa Ana y el Niño*, h. 1508. Louvre, París

85 Benozzo Gozzoli, *La Virgen y el Niño con santa Ana y los donantes*, h. 1470. Museo Civico, Pisa

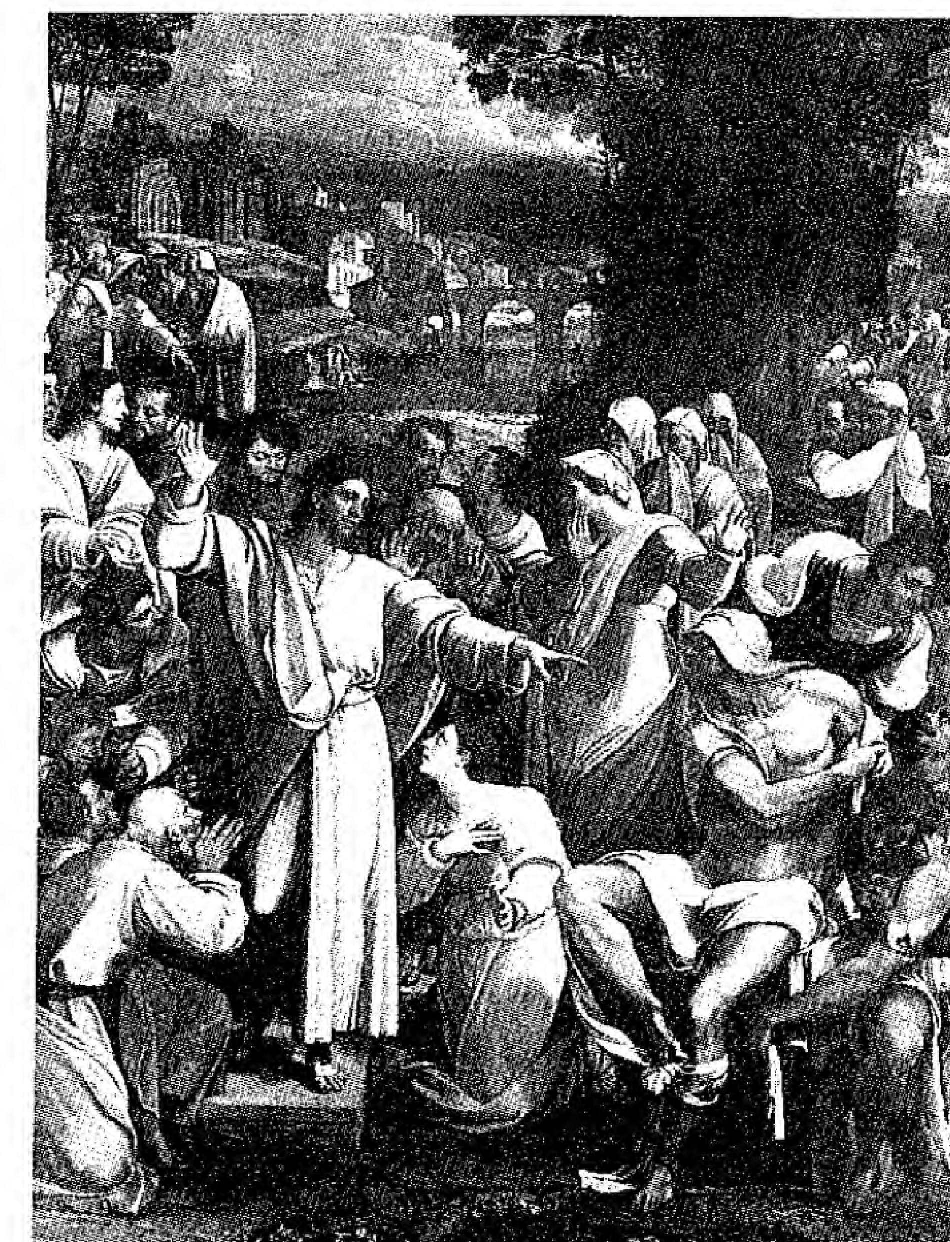
86 Leonardo da Vinci, *La Virgen, santa Ana, el Niño Jesús y san Juan Bautista*, dibujos sobre cartón, h. 1502. National Gallery, Londres

Virgen deseaba apartar al Niño del cordero, el animal sacrificial, y su madre la refrenaba para que no impidiera su sacrificio en favor de la salvación de la humanidad.

Lo que me interesa de este episodio histórico es el paso que representa en la evolución de la imagen de culto para convertirse en una obra admirada por sí misma como obra de arte. No hay evidencia alguna de que el cuadro de Leonardo, que llevó consigo a Francia y que hoy día se encuentra en el Louvre, estuviera alguna vez sobre un altar.

No quiero exagerar mi argumentación: no afirmo que las obras de arte anteriores, ya fueran occidentales u orientales, no hubieran despertado admi-

ración también o que sus maestros no estuvieran igualmente dispuestos a exponer su habilidad por sí misma o para proporcionar placer estético. Pero creo que es significativo que a comienzos del siglo XVI, el período que denominamos Alto Renacimiento, el interés general por la obra del artista hubiera alcanzado semejante extremo que hasta los retablos se consideraran de forma predominante como una oportunidad para la exhibición de la maestría. Cuando alrededor de 1517 Giulio de' Medici encargó dos retablos para su catedral de Narbona a dos famosos pintores de Roma, Rafael y Sebastiano del Piombo, la ocasión fue contemplada como una competición entre dos camarillas rivales. Sebastiano era el protegido nada menos que de Miguel Ángel, y no se les escapaba prodigar ningún afecto entre sus amigos y los de Rafael, el niño mimado del papa León X. Con el fin de asegurar las oportunidades para que Sebastiano eclipsara a su rival, Miguel Ángel le facilitó incluso dibujos de *La resurrección de Lázaro* (Fig. 87), el cuadro que hoy se encuentra en la National Gallery de Londres. La composición de Rafael había de ser *La transfiguración* (Fig. 88), que quedó inacabada a su muerte y fue colocada junto a su féretro antes de ser enterrado. No es necesario que subraye el extremo hasta el cual estos dos pintores de retablos habían sido atraídos por la tradición de la evocación dramática; en el caso de Sebastiano siendo casi a costa de su función religiosa, mientras que Rafael consiguió un maravilloso equilibrio entre los dos, con la milagrosa escena sobre la montaña y la desesperación de los discípulos más abajo, que, en ausencia de san Pedro, eran incapaces de curar a un chico poseído por un demonio.



87 Sebastiano del Piombo, *La resurrección de Lázaro*, 1517-1519. National Gallery, Londres

88 Rafael, *La Transfiguración*, 1518-1520. Pinacoteca Vaticana, Roma



Desde ese mismo año de aquella decisiva competición en Roma, que enmudeció con la muerte de Rafael en 1520, podemos documentar otro incidente que ilustra de forma aún más marcada la emergencia de los retablos como obras de arte por sí mismas[23]. Involucró al más grande maestro veneciano, Tiziano, y a uno de sus principales patronos, el duque Alfonso d'Este de Ferrara. A Tiziano le habían encargado que pintara un retablo para el altar mayor de la iglesia de San Nazario y San Celso en el norte de la ciudad italiana de Brescia. Todavía se encuentra en esa iglesia (Fig. 89). Tiziano pintó en el centro a Cristo resucitado y en los paneles laterales con personajes de medio cuerpo a la Anunciación, con el ángel a un lado y la Virgen al otro. Debajo pintó al donante, el obispo legado papal Altobello Averoldo, a quien se ve arrodillado en oración bajo la protección de los dos santos a quienes está dedicada la iglesia. Uno es san Celso, el santo soldado que señala la esperanza de salvación encarnada en Cristo resucitado. En el panel opuesto vemos a san Sebastián, un santo cuya intercesión se

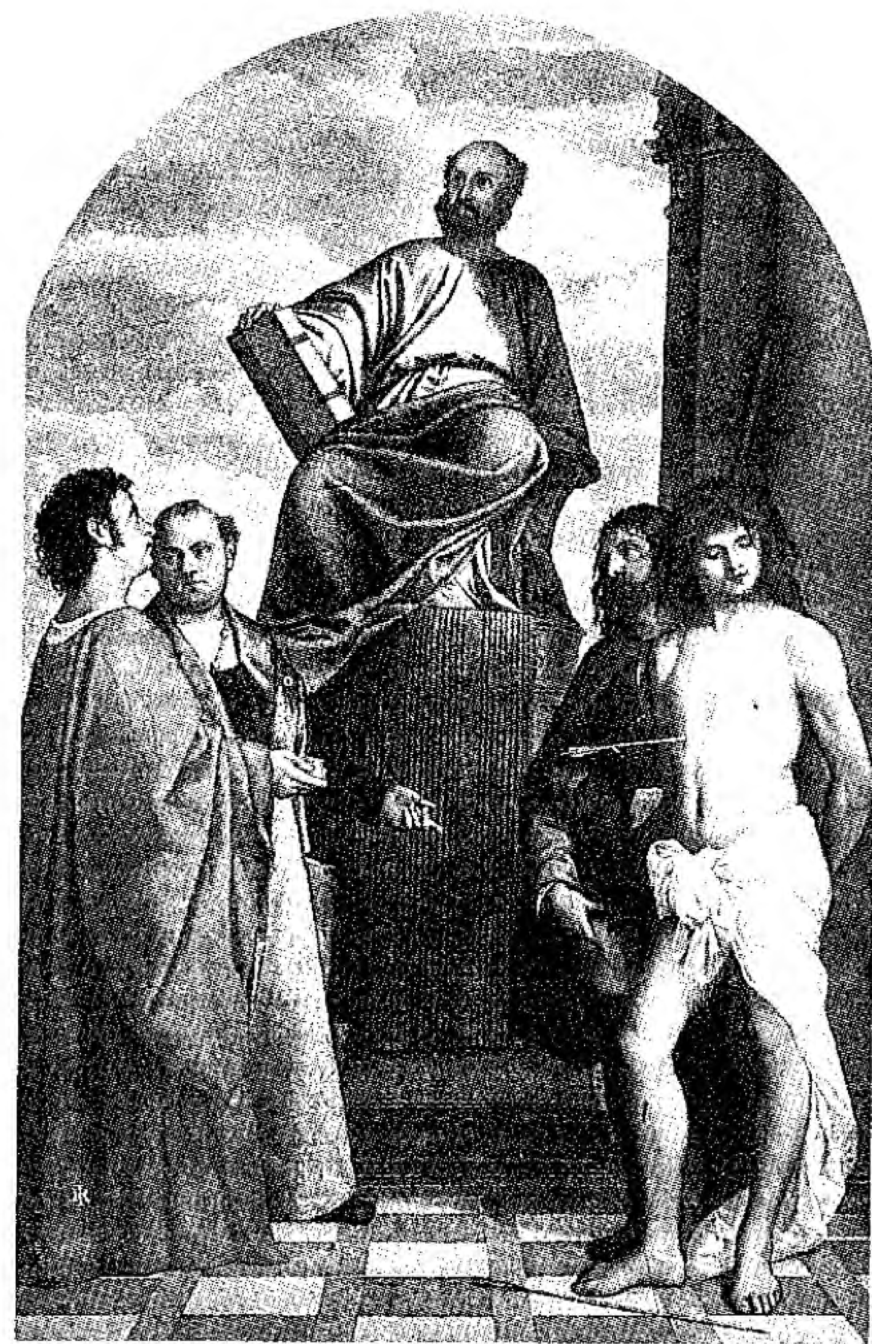
89 Tiziano, Políptico con *La resurrección*, 1522. San Nazaro y San Celso, Brescia, altar mayor

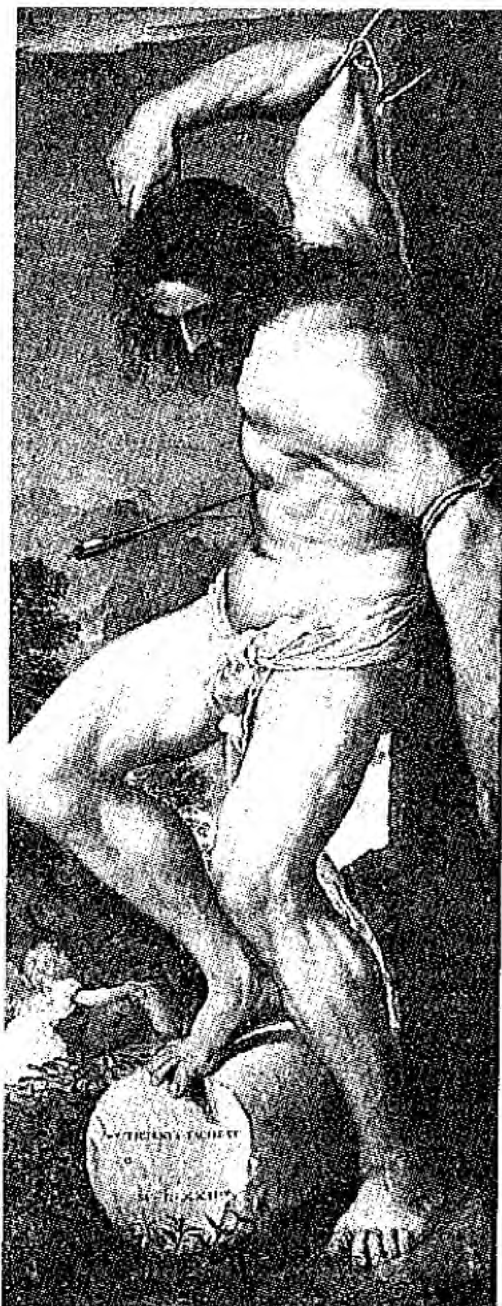


consideraba particularmente poderosa contra los omnipresentes peligros de la peste.

Unos nueve años antes Tiziano también había incluido a san Sebastián en un retablo específicamente dedicado a él como rogativa contra la peste (Fig. 90). En él se ve a san Marcos, el santo patrón de Venecia, flanqueado por los dos santos médicos, Cosme y Damián, sosteniendo hatillos con remedios; a san Roque, que apunta a la herida que constituye su emblema, y a san Sebastián tras haber sufrido martirio atado a un árbol como blanco de las flechas de sus torturadores. No hace falta decir que aquí la flecha clavada en el cuerpo del joven es ciertamente un atributo, un signo pictográfico como en el cuadro de Giotto de san Esteban. Ni tampoco debo extenderme sobre el contraste con el modo en que se visualiza el martirio en el retablo de Brescia. El paso de la representación simbólica a la evocación dramática no se agotó con los venecianos. De hecho la nueva versión y la nueva visión del evento por parte del maestro originaron una reacción igualmente dramática.

Mi último episodio comienza con una carta de diciembre de 1520 remitida desde Venecia a Ferrara y dirigida al duque Alfonso por el agente del propio duque, un tal Tebaldi. El agente había estado en el estudio de Tiziano, donde había visto el san Sebastián en un caballete (Fig. 91). Le dice a su amo que todos los visitantes lo elogiaron como la mejor obra que Tiziano había hecho nunca. Y, para darle una idea al duque, añadía una descripción que vale la pena reproducir entera, ya que no contamos con muchas


90 Tiziano, *San Marcos entronizado*, h. 1511. Santa Maria della Salute, Venecia


91 Tiziano, *San Sebastián* (detalle de la Figura 89)

oportunidades de escuchar lo que una persona de la calle del siglo XVI pensaba de una obra de arte concreta:

> El personaje anteriormente citado está pegado a una columna con un brazo en alto y el otro hacia abajo, y el cuerpo entero se retuerce de tal modo que se puede ver la escena entera ante la vista, ya que se le muestra sufriendo en todas las partes de su persona por una flecha que se le ha clavado en el cuerpo. Yo no tengo criterio en estas cuestiones porque no soy un especialista en arte, pero al contemplar todos los rasgos y músculos de la figura me parece que se parece muchísimo a un cuerpo humano real creado por la naturaleza, al que sólo le falta la vida.

Tebaldi tampoco nos ocultó a nosotros ni al duque las conclusiones que él extraía de semejante exhibición de maestría. Informa de que esperó hasta que la multitud se hubiera marchado y entonces le dijo al pintor que no enviara este cuadro a Brescia sino al duque porque, según expresó él de forma cándida y significativa, «si este cuadro se entregaba al sacerdote y a Brescia, se tiraba a la basura». La función original, el propósito para el que fue encargado y pintado, colocarse sobre un altar, era irrelevante a los ojos del agente del duque. Habían llegado los tiempos del coleccionista. Sencillamente era demasiado bueno para cumplir una función litúrgica y debería atesorarse simplemente como una obra de arte.

El agente reforzaba su ruego con un poderoso argumento económico. A Tiziano le habían prometido 200 ducados por el retablo entero, pero el duque le pagaría 60 sólo por el san Sebastián. Tiziano replicó que acceder a su petición sería un acto de latrocinio, si bien hay indicios de que tampoco hubiera sido del todo contrario a cometerlo. Al final fue el duque quien se echó atrás, ya que le pareció desaconsejable desde el punto de vista diplomático ofender a un poderoso obispo y legado del Papa. Se permitió que el cuadro cumpliera con su función original.

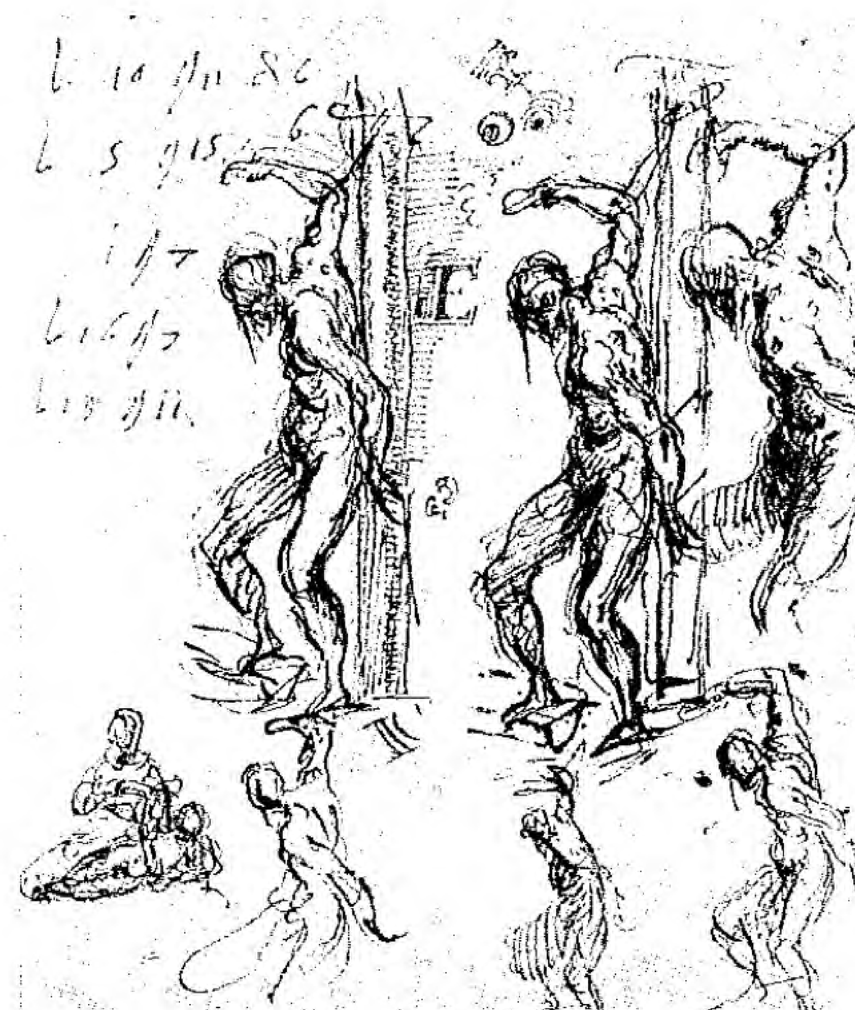
Y sin embargo podemos percibir que no es accidental que fuera con este cuadro como Tiziano se hubiera visto involucrado en un decisivo conflicto de lealtades, ya que en cierto sentido fue él quien había buscado esta reacción precisamente mediante el paso del simbolismo a la narrativa. Había descartado el último resto de la herencia medieval en favor de la valorada y redescubierta tradición del Renacimiento: la demanda de evocación dramática. Sus dibujos prestan testimonio del hecho de que, al igual que anteriormente Leonardo, estaba buscando una solución magistral (Figs. 92-93).

Los historiadores del arte han relacionado estos dibujos con la que en aquel entonces era la estatua más famosa de la antigüedad: el grupo del Laoconte descubierto hacía poco en Roma, en el que se hace contemplar al espectador la agonía de la víctima inocente y de sus dos hijos. El artista más admirado de la época, Miguel Ángel, había asumido el reto en sus escenas de los esclavos moribundos pensados para la tumba de Julio II (Fig. 94).

92 Tiziano, *San Sebastián*, dibujo, 1522. Kupferstichkabinett, Berlín

93 Tiziano, *San Sebastián*, dibujo, 1522. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt-am-Main

94 Miguel Ángel, *Esclavo*, destinado a la tumba de Julio II, h. 1516. Louvre, París

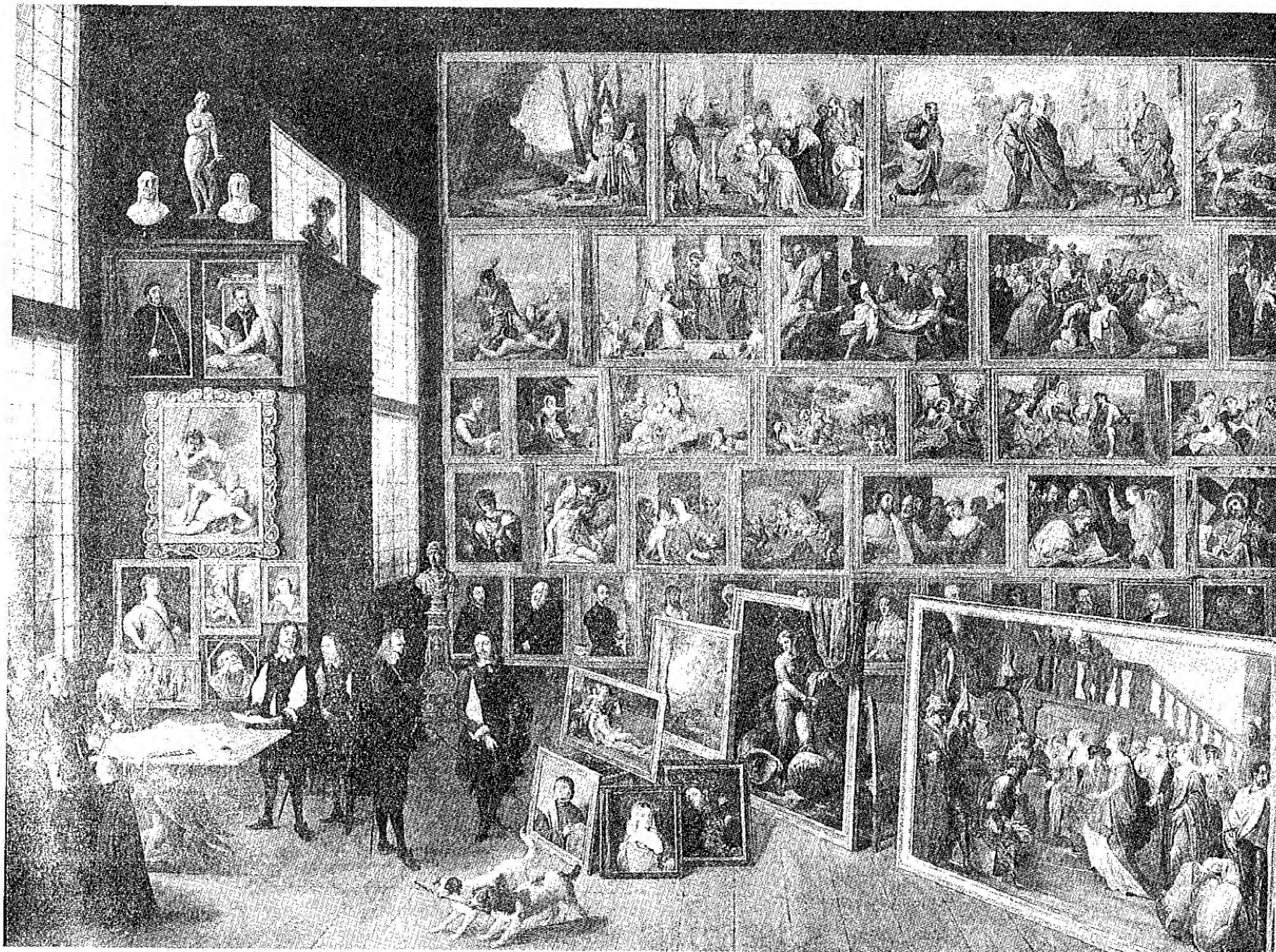






Es con semejantes obras de intensa evocación dramática como Tiziano evidentemente entró en la competición; sin duda podría decirse que la demanda dominante a la que se esperaba que satisficiera la imagen era la de soportar la comparación con ese canon de excelencia. En otras palabras, el arte había creado su propio contexto, su propio nicho ecológico, una vez más, al igual que había hecho en el mundo antiguo; y era esta autonomía, esta emancipación, lo que condujo a su vez a su supervivencia en un clima nuevo y hostil.

Prestemos atención a las fechas. El año es 1520; en Alemania y los Países Bajos es la época de la Reforma que iba a barrer de los altares las imágenes sencillamente porque servían a la herejía idolátrica. El cierre de esta salida para las ventas, que había dado lugar a tantos talleres artísticos gracias a su vivacidad, podría haber conducido perfectamente al declive y extinción de la destreza de la producción de imágenes; y hay zonas como Alemania donde esto estuvo a punto de suceder. Si no sucedió en un lugar donde la tradición de producción artística era tan vigorosa como los Países Bajos se debía al hecho al que he aludido, a saber: que el arte en sí mismo se había alojado en un nuevo nicho ecológico, la destreza del pintor era



95 David Teniers el Joven, *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas de Bruselas*, h. 1650. Kunsthistorisches Museum, Viena

admirada en sí misma y los admirados especialistas de la mímesis habían empezado a abastecer a un ansioso mercado de exportación.

Hay un famoso cuadro de la colección del regente de los Países Bajos, el archiduque Leopoldo Guillermo (Fig. 95), en el que reconocemos muchos de los tesoros que hoy se encuentran en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Un número importante de estos cuadros estaba destinado originalmente a los altares y al culto privado. Ahora se habían convertido en Arte con «A» mayúscula; era como si hubieran cortado sus ataduras con las raíces y florecieran en un nuevo ambiente. Y sin embargo, el historiador sigue siendo consciente de esas raíces que brevemente he reconstruido en este ensayo. La mayoría de ellos, por supuesto, son pintura de caballete, una forma de arte que es peculiar de nuestra tradición occidental. Si visitamos en nuestra mente algunos de los grandes museos del mundo que hayan ensanchado su alcance cronológico más allá de las obras acumuladas por el coleccionista del siglo XVII, descubrimos que las salas más antiguas están dedicadas también a las pinturas de caballete, incluyendo una serie de paneles con fondos dorados que datan del siglo XIII o, más probablemente, del XIV. Estaban destinadas por supuesto a permanecer sobre los altares de las iglesias o de los hogares, y es desde el momento de su producción cuando podemos reconstruir la ininterrumpida evolución de la pintura en Occidente hasta nuestros días. Por citar las palabras de Otto Demus en su libro *Byzantine Art and the West*: «Si no hubiera sido por la transformación de la pintura de retablo helenística en pintura de icono bizantina, y por el traslado de esta forma de arte a Occidente, no habría existido el principal vehículo de evolución pictórica occidental... »[24]. Por tanto, creo que es acertado decir que incluso el artista que hoy día está, como refleja el dicho, enfrentándose al lienzo o al cartón en blanco sobre su caballete, debe su predicamento y su alegría a las demandas hechas a sus predecesores hace unos 700 años.

Capítulo 3

Las imágenes como objetos de lujo

La oferta y la demanda en la evolución del estilo gótico internacional

Publicado por primera vez en *Three Cultures*, ed. M. Bal *et al.* (La Haya, 1989), págs. 127-160

Si uno va a casi cualquier museo de Europa o América encontrará los cuadros colocados allí según las denominadas «escuelas»; la de los Países Bajos, la alemana, la veneciana o la española. Creo que fue el primer director de la galería de los Uffizi de Florencia, el historiador del arte y abate del siglo XVIII Lanzi, quien introdujo esta cómoda estrategia que también se ha trasladado a los escritos y a la enseñanza de la historia del arte. Incluso los no profesionales no tendrán dificultad alguna por regla general para distinguir el estilo pictórico italiano del siglo XVII del flamenco.

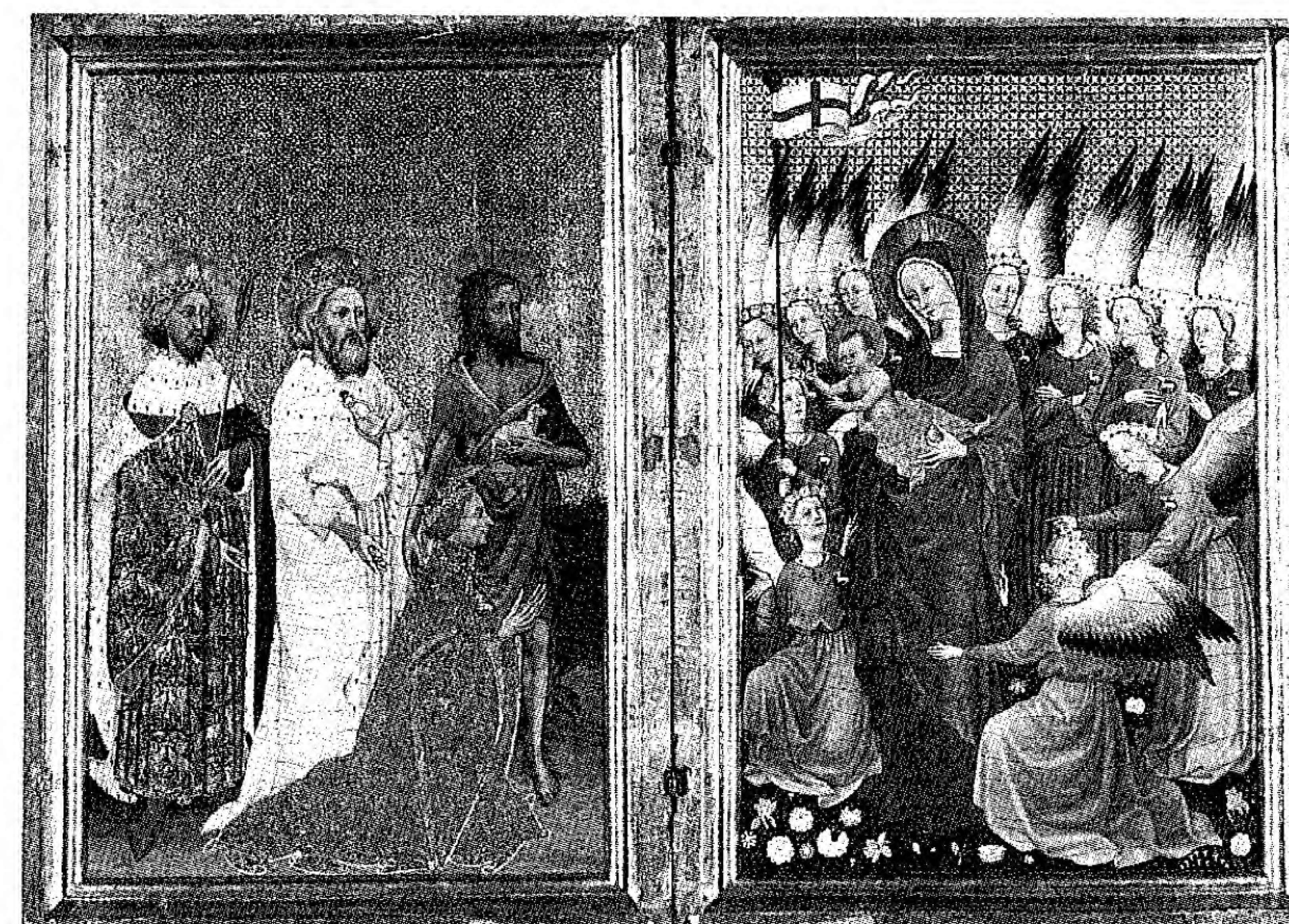
Pero hay una época en la que se desmorona esta facilidad para el reconocimiento, y es acerca de este período del que me propongo hablar. Es esta dificultad a la que me he referido lo que ha dado pie al nombre del estilo: lo denominamos estilo internacional o, más específicamente, estilo gótico internacional. El gran historiador del arte Erwin Panofsky, que dedicó a este estilo un capítulo de su importante libro *Los primitivos flamencos*, caracteriza con su habitual precisión las dificultades que esto plantea a los historiadores del arte:

> Los historiadores del arte tienden a desplazar de un lugar a otro obras importantes del «período internacional»; de París a Viena o Praga, de Bourges a Venecia, de Francia a Inglaterra, y a menudo coinciden finalmente en que son catalanas[1].

No hace falta decir que la fascinación y las complejidades de este excepcional período de la historia del arte europeo han llamado la atención de muchos de nuestros historiadores del arte más destacados: además del propio Panofsky, también se ocuparon de él Otto Pächt, Millard Meiss o Robert Scheller[2]. En cualquier caso, en lugar de presentar una visión general de sus conclusiones, quisiera distanciarme de algún modo del rico tapiz de acontecimientos y reflexionar sobre algunos de los interrogantes generales que plantean al historiador. Sin embargo, no puedo hacer esto obviamente sin ofrecer al menos una breve descripción del estilo y de los problemas que plantea.

Permítaseme empezar con un ejemplo práctico que personifica la naturaleza de este estilo así como de la perplejidad que ha originado entre los especialistas; se trata de la exquisita obra de la National Gallery de Londres conocida como *Díptico de Wilton* (Fig. 96). Sus paneles abiertos muestran al rey Ricardo II de Inglaterra arrodillado en oración delante de san Juan Bautista y de dos santos patrones de la familia real, san Eduardo el confesor y san Edmundo, quienes lo encomiendan a la santa Virgen que aparece en el panel opuesto, o quizá más bien al Cristo niño que está en sus brazos y que extiende su manita para saludar mientras los ángeles del paraíso sobre la pradera en flor le ayudan a que se fije en el soberano en súplica.

Se ajusta a mi objetivo el hecho de que este ejemplo paradigmático de estilo gótico internacional, con su cuidadosa exposición de bellas doncellas y encantadoras flores, de valioso oro y joyería, haya sido objeto de un intenso debate: ¿es una obra inglesa, como parece sugerir el tema, o fue pintada quizá por un maestro francés? ¿Data de la época en que vivió Ricardo II, que murió en 1399 y la habría ofrecido como donación devota a la Virgen para ganar su salvación en la otra vida? ¿O deberíamos interpretar esta representación de forma literal? Es decir, como una imagen del rey acogido en el paraíso y siendo recibido por los ángeles que llevan su emblema, el venado con la cadena de oro. Personalmente me inclino por esta última hipótesis, elaborada por el difunto Francis Wormald[3], pero lo que me interesa en este momento es el carácter internacional del estilo empleado por el maestro[4]. Hay una cierta similitud entre un detalle del *Díptico de Wilton* de la Virgen y el Niño (Fig. 97) y otro de otro cuadro que representa a la Madonna y al Cristo niño con igual delicadeza y belleza (Fig. 98). Ahora bien, este



96 *Díptico de Wilton*, h. 1400. National Gallery, Londres

detalle no es ni inglés ni francés, sino que procede de un cuadro realizado en Florencia en 1423 por el gran maestro Gentile da Fabriano para el poderoso comerciante Palla Strozzi (Fig. 99)[5]. Procedente, como así es, del final del período que nos ocupa, puede considerarse el arquetipo o recapitulación de todos los rasgos predilectos de la época. El tema de la adoración de los Reyes proporcionaba al pintor bienvenidas oportunidades para exhibir el esplendor y la diversidad de las suntuosas túnicas de los Magos y de la pompa de su séquito, así como la muchedumbre festiva sin olvidar al elegante galgo. Gentile, por supuesto, no fue el único pintor de la época que saboreara las oportunidades que ofrecía este relato bíblico para hacer un despliegue de pompa resplandeciente. Menos de diez años antes, los hermanos Limbourg habían hecho gala de su maestría cubriendo las páginas de un espléndido libro de horas para su acaudalado patrón. El denominado *Las muy ricas horas del duque de Berry*, que quedó inacabado cuando en 1417 murió el duque, es uno de los monumentos más famosos de este estilo[6]. Aquí, el séquito de los Reyes es, si acaso, más efervescente y variado que el del retablo florentino (Fig. 100).

El maravilloso libro de horas se ha asentado en nuestra memoria por su evocación de la vida cortesana de la época, representada en la apertura del ciclo del calendario, una de las páginas mejor conocidas ya que está dedicada al mes de mayo, en el que las damas disfrutan de su excursión en una balsámica primavera precedidas por heraldos con clarines y caballeros ataviados con traje de fiesta, todos ellos adornados y engalanados con hojas reverdecidas (Fig. 101). No menos atractiva es la escena al aire libre del mes de abril, con el elegante grupo en conversación junto al que dos de las hermosas doncellas están recogiendo flores (Fig. 102).

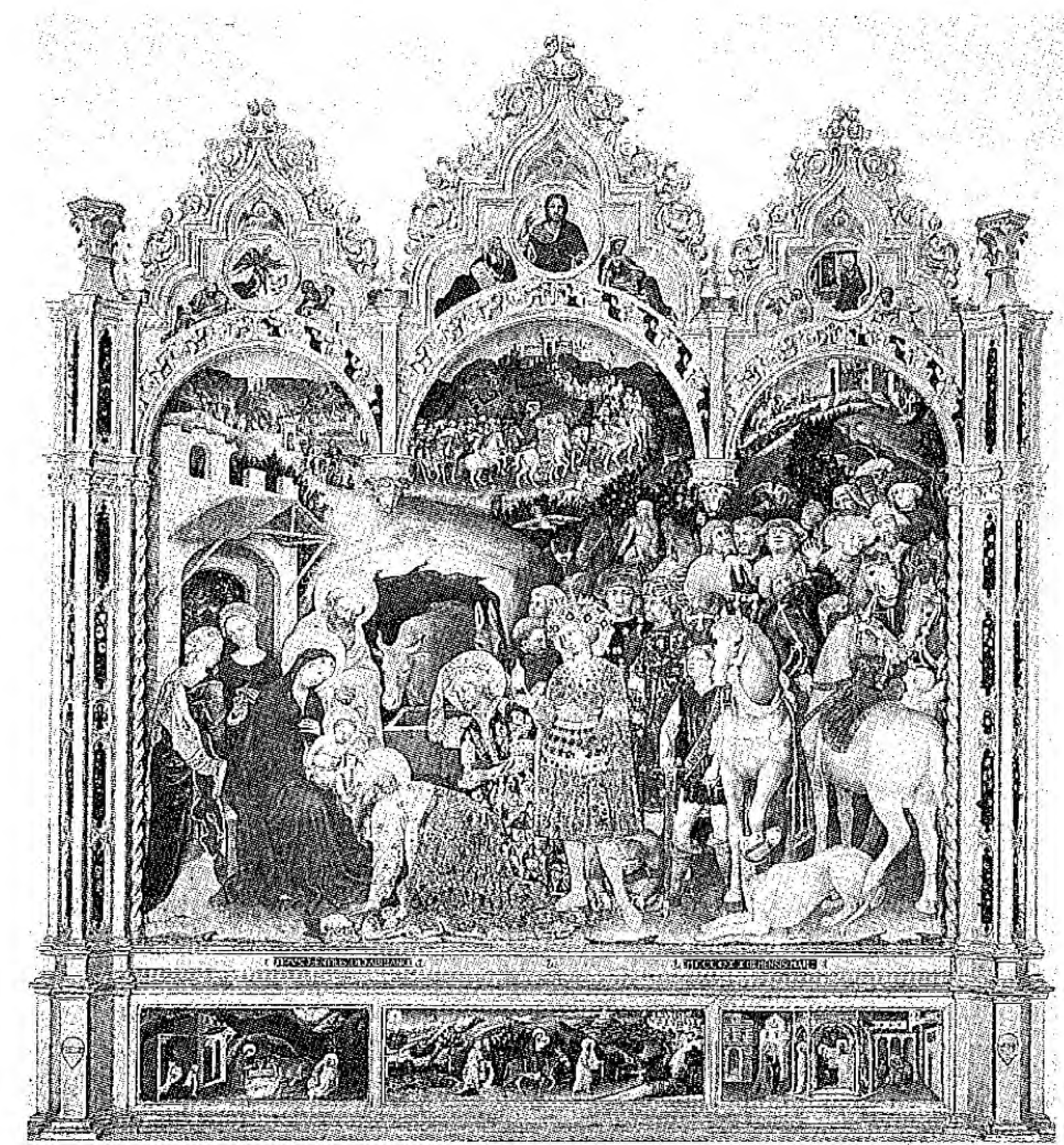
Nada podría demostrar con más claridad el carácter internacional del



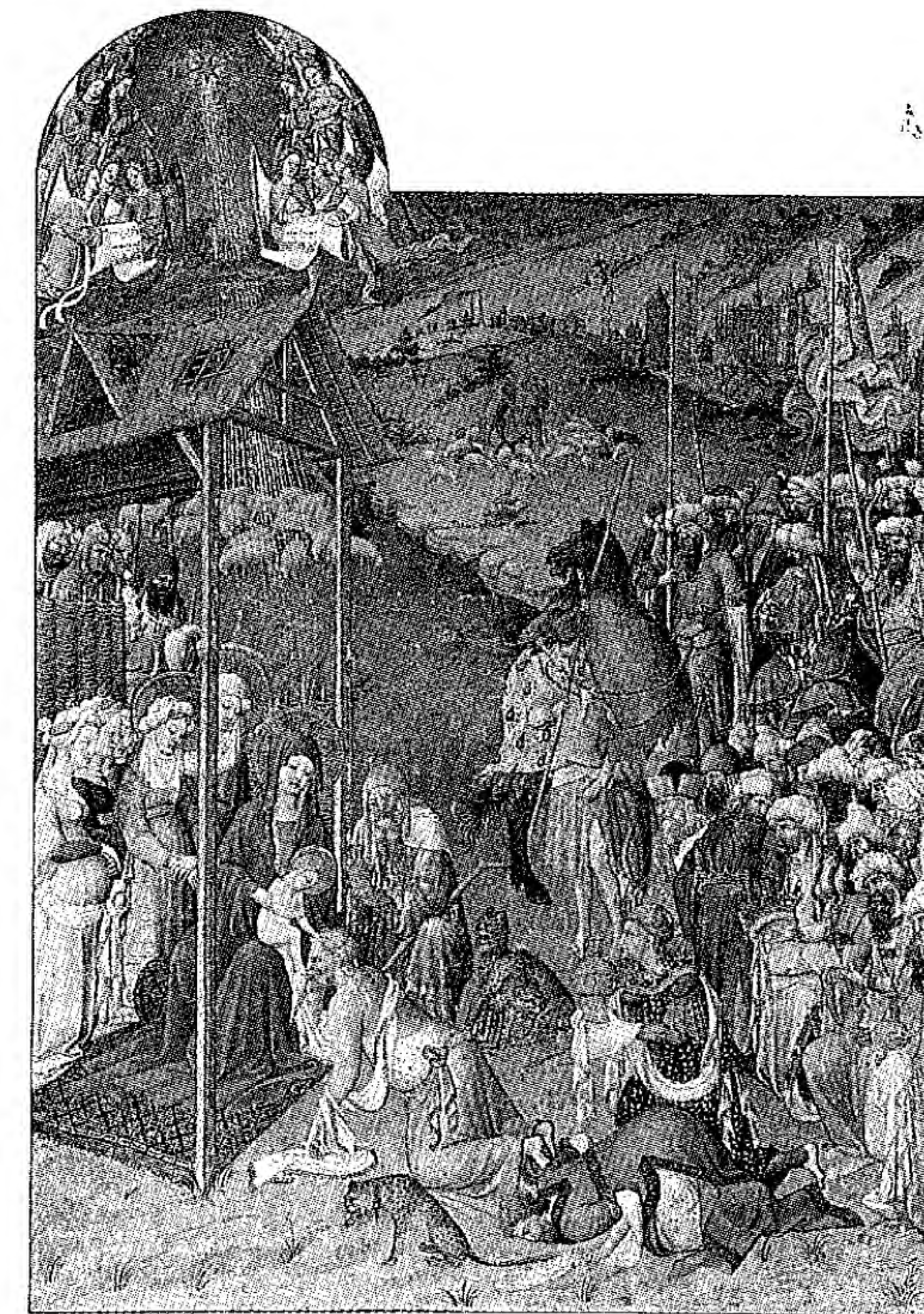
97 Detalle de la Virgen y el Niño de la Figura 96



98 Detalle de la Virgen y el Niño de la Figura 99



99 Gentile da Fabriano, *La adoración de los Magos*, h. 1423. Galería de los Uffizi, Florencia



100 Hermanos Limbourg, *La adoración de los Magos*, perteneciente a *Las muy ricas horas del duque de Berry*, h. 1410. Museo Condé, Chantilly

estilo que una comparación entre estas encantadoras imágenes y un ciclo de murales dedicado también a las labores de los meses, felizmente conservado en un castillo de las afueras de la ciudad sur-tirolesa de Trento: el de la Torre dell'Aquila. En ese hermoso ciclo[7], encontramos un gusto similar por los placeres de la vida despreocupada, por celebrar la juventud, la belleza y el amor, no sólo en el jovial mes de mayo en que las damas coronan de flores a sus fieles mozos (Fig. 103), sino también en junio, cuando otras parejas más maduras se unen a la excursión por el precioso campo (Fig. 104).

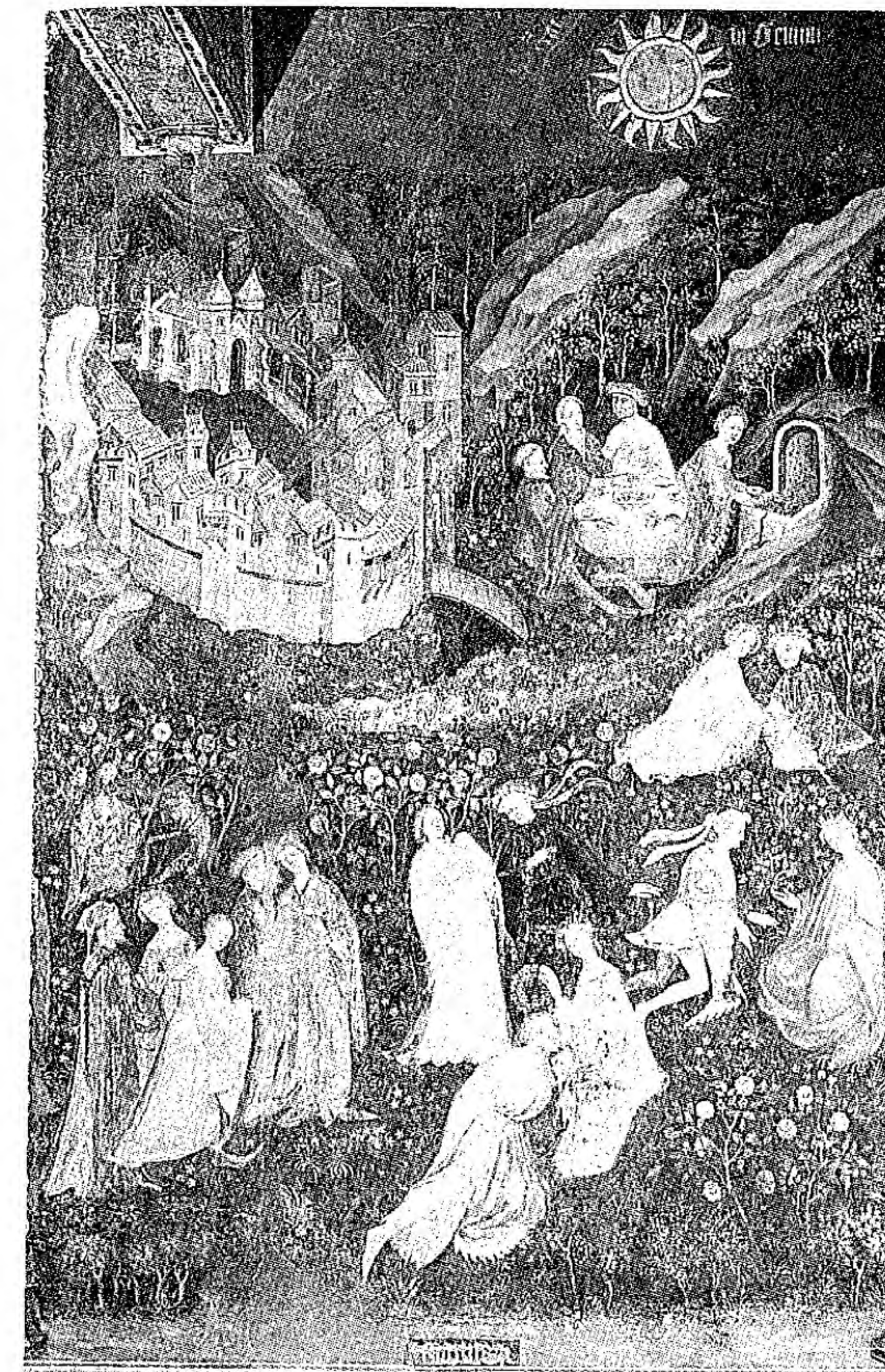
Como para demostrar una vez más el carácter internacional del estilo, resulta que esta sala del castillo situado cerca de la frontera de territorios ítalo y germano parlantes fue encargada por un obispo de Trento, John Liechtenstein, que era de Praga, en la actual República Checa, y que fue pintada con toda probabilidad por alguien originario de Bohemia, posiblemente el pintor Wenzeslav, a quien se menciona en un documento[8].

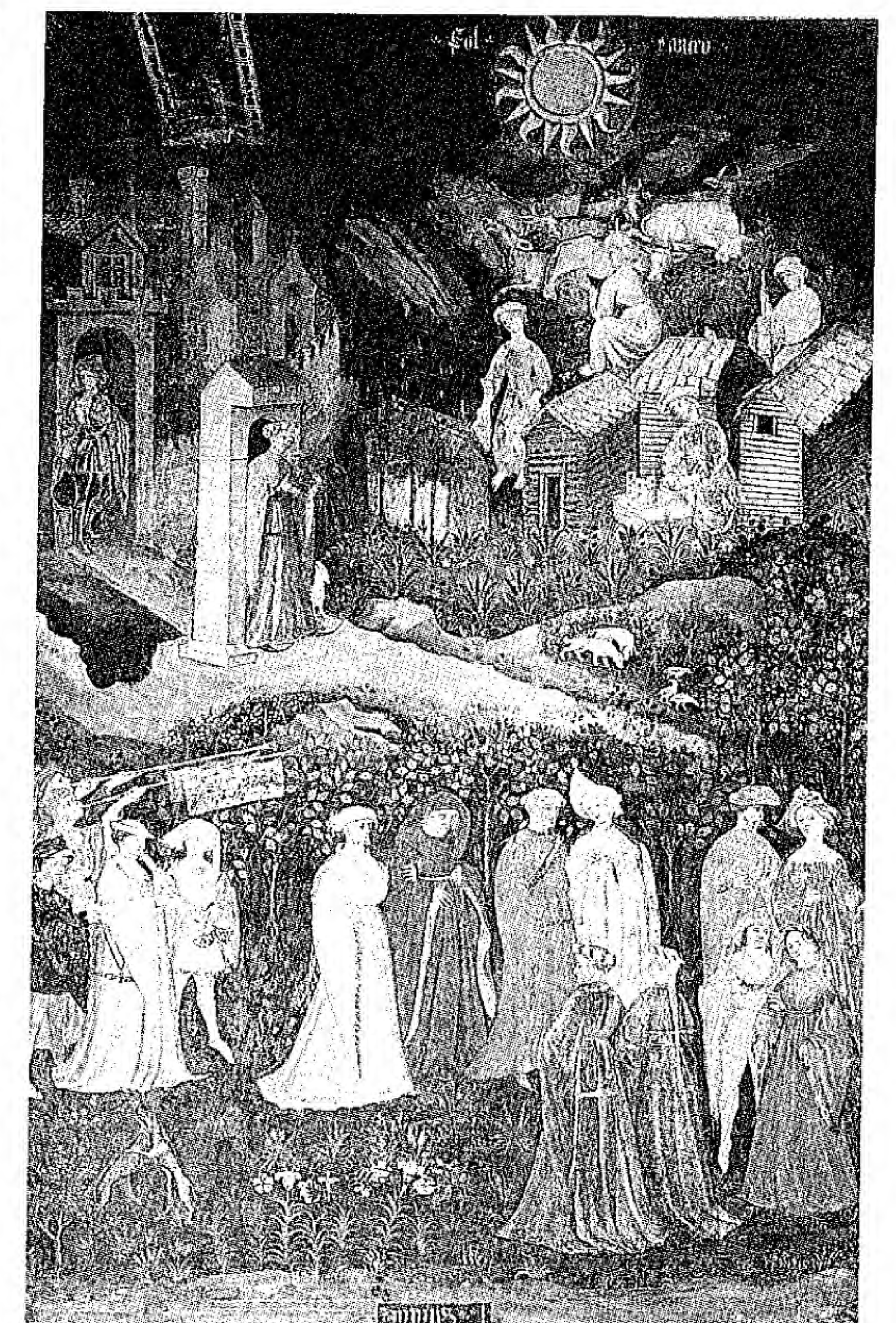
Es tentador considerar que estos cuadros son un espejo de la vida de la época y contemplarlos —con la frase fácil— como una expresión del



101 *Mes de Mayo*, procedente de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, h. 1410. Museo Condé, Chantilly

102 *Mes de Abril*, procedente de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, h. 1410. Museo Condé, Chantilly

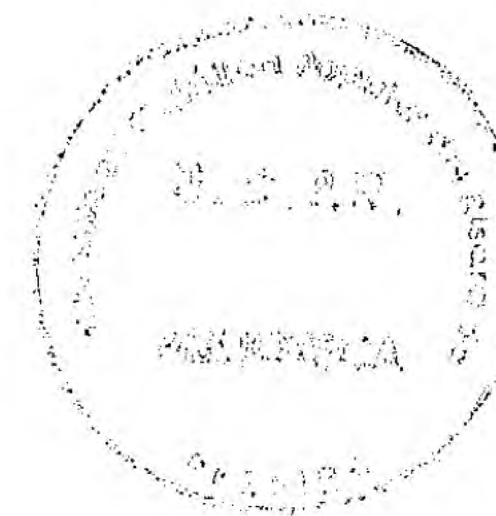




103 *Mes de Mayo*, h. 1400. Torre dell'Aquila, Trento

104 *Mes de Junio*, h. 1400. Torre dell'Aquila, Trento

«espíritu de los tiempos», una edad dorada de luz y dulzura, de placeres refinados y perfecta alegría. Pero he aquí que esto no es lo que nos dicen los historiadores de los años en que se pintaron estas alegres escenas. A cada época le corresponde su cuota de tensiones y de horror, pero los años que fueron testigo del nacimiento y floración del estilo gótico internacional pueden haber tenido más de la cuota correspondiente. Aparecen descritos, por ejemplo, en la obra clásica de Johan Huizinga *El otoño de la Edad Media*[9], o en el más reciente libro de la historiadora norteamericana Barbara Tuchman *Un espejo lejano*, que tiene el apropiado subtítulo de *El calamitoso siglo XIV*[10]. En este último, la autora sigue las vicisitudes del noble francés Enguerrand VII de Coucy a través de los altibajos que atravesó hasta alcanzar su amargo final con el telón de fondo de las guerras y conflictos de la época, y en ese proceso dibuja un lúgubre cuadro de unas pasiones, locuras y crueldades que no hacen sino contrastar de forma demasiado acusada con la imagen de la época que se refleja en su arte.



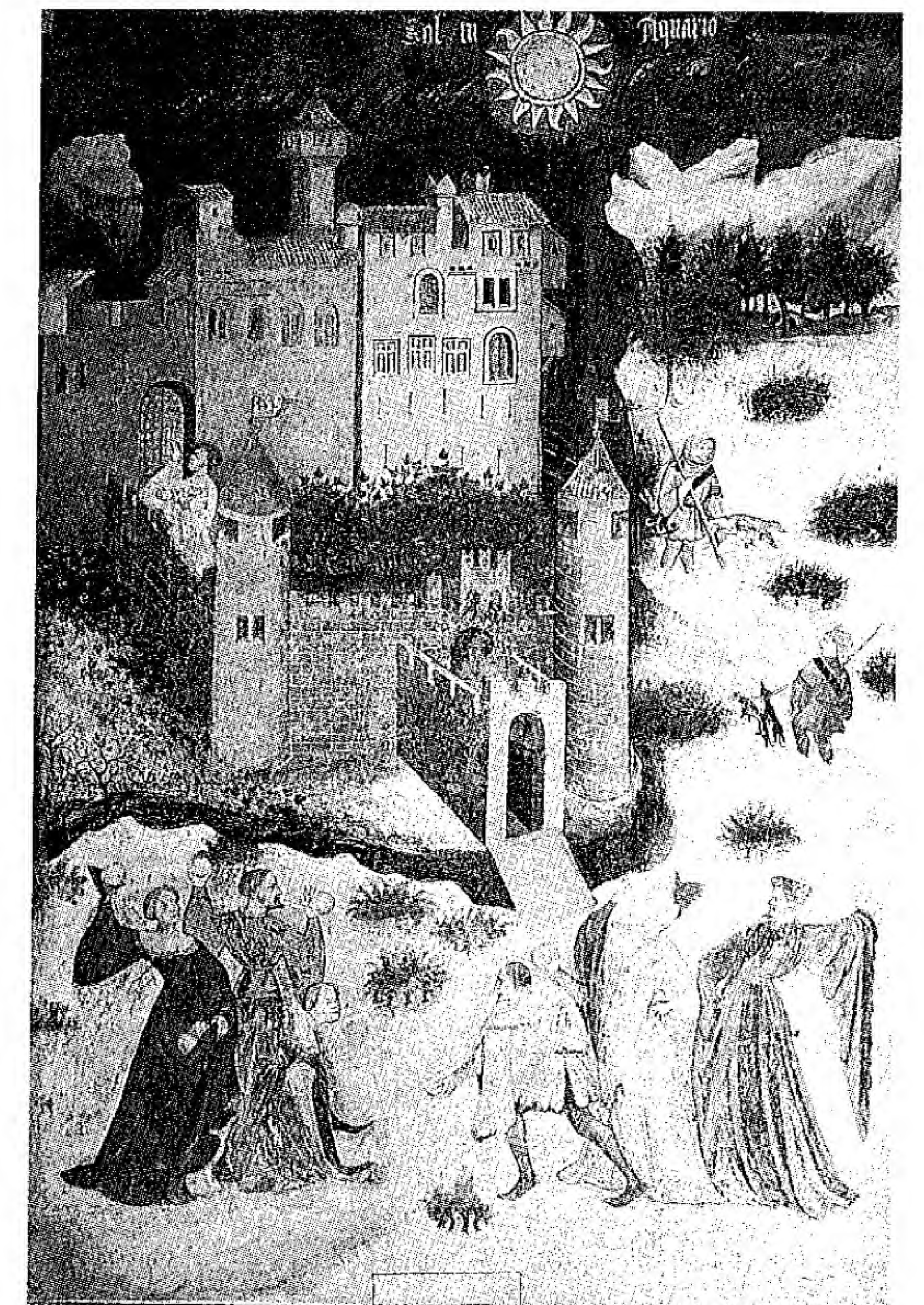
Es legítimo, por supuesto, preguntarse si no fueron precisamente estos trágicos acontecimientos los que pueden explicar la demanda de semejan-

tes imágenes de dicha apacible. ¿Acaso el estilo gótico internacional no pudo haber surgido como fantasía de satisfacción o como lo que hoy día denominamos «evasión»?

Francamente, nunca me he dejado impresionar por ningún tipo de argumentación que aborde períodos enteros de las diferentes sociedades como si éstas dispusieran de una mentalidad colectiva o un espíritu específico común[11]. Creo que si queremos hacer progresos en las explicaciones históricas debemos resistir la tentación de mitificar. El mundo antiguo pensaba en la naturaleza en términos de fuerzas personificadas como el viento o las estaciones. Sólo cuando la ciencia comenzó a progresar se dejó atrás esta tendencia. Es por esa misma razón por lo que creo que nos hemos vuelto tan escépticos ante aquellas filosofías de la historia que personifican épocas, pueblos o clases sociales. Debemos aprender a pensar en términos de seres humanos individuales que reconocidamente interactuaban entre sí abiertamente y respondían a situaciones que no habían producido ellos mismos. El historiador debe tener siempre en mente lo que Popper ha denominado «la lógica de las situaciones»[12]. Esto incluye, por supuesto, rasgos humanos invariables que nos permiten comprender y reconstruir las reacciones de la gente tanto del pasado como de nuestros días, así como las modificaciones de dichos rasgos debidas al aprendizaje y a las influencias culturales.

Es probable que algunos de los rasgos del estilo gótico internacional admitan este análisis sin mucha dificultad. Podemos decir sin miedo a equivocarnos que la sociedad representada aquí era una sociedad refinada a la que le gustaba la exhibición del lujo. Esto seguramente es un rasgo bastante universal, si bien requiere determinadas condiciones especiales para que florezca, por así decirlo, a cielo abierto. A este respecto he hablado de la lógica de la feria de las vanidades[13], de las consecuencias de la competitividad en el lucimiento de la riqueza y del gusto superior. El atuendo que llevaban los hombres y mujeres de la corte debe de haber sido tan caro como el que estaba de moda en cualquier otra época en la que los poderosos pudieran permitirse impresionarse entre sí y al populacho. Además, eran modas reales que deben de haber sido doblemente caras por tener una vida relativamente corta. Quizá esta época fue una de las primeras en contemplar este tipo de modas de exhibición exagerada que cualquier cortesano que se preciara de serlo tenía que adoptar si había de defenderse entre sus iguales. Hay productos del estilo internacional, como por ejemplo un dibujo que se encuentra en Uppsala (Fig. 105), que realmente nos recuerdan a las ilustraciones de la moda. Tales extremos de la moda reflejan lo que Veblen[14] ha denominado «gasto conspicuo»: fijémonos en las largas mangas que llevan los hombres y mujeres de la escena de la pelea de bolas de nieve de Trento (Fig. 106); éstos son rasgos típicos que no sirven a ningún fin, sino al lucimiento, y que pueden servir a este fin sólo por el breve período de tiempo en el que llaman





105 *Pareja elegante*, dibujo anónimo, comienzos del siglo XV. Biblioteca de la Universidad de Uppsala

106 Detalle de *Mes de Enero*, h. 1400. Torre dell'Aquila, Trento

la atención por su extravagancia, después del cual puede ser otro rasgo el que cobre relevancia.

No cabe duda de que los artistas y artesanos que abastecían a estas cortes debieron de haber tenido en cuenta semejantes demandas. Su tipo de obra más típica podía calificarse también como *objets de luxe*, de todas las cuales ninguna lo es tanto como *Las muy ricas horas del duque de Berry*, que aparece descrita en los inventarios del duque mediante esta elocuente designación.

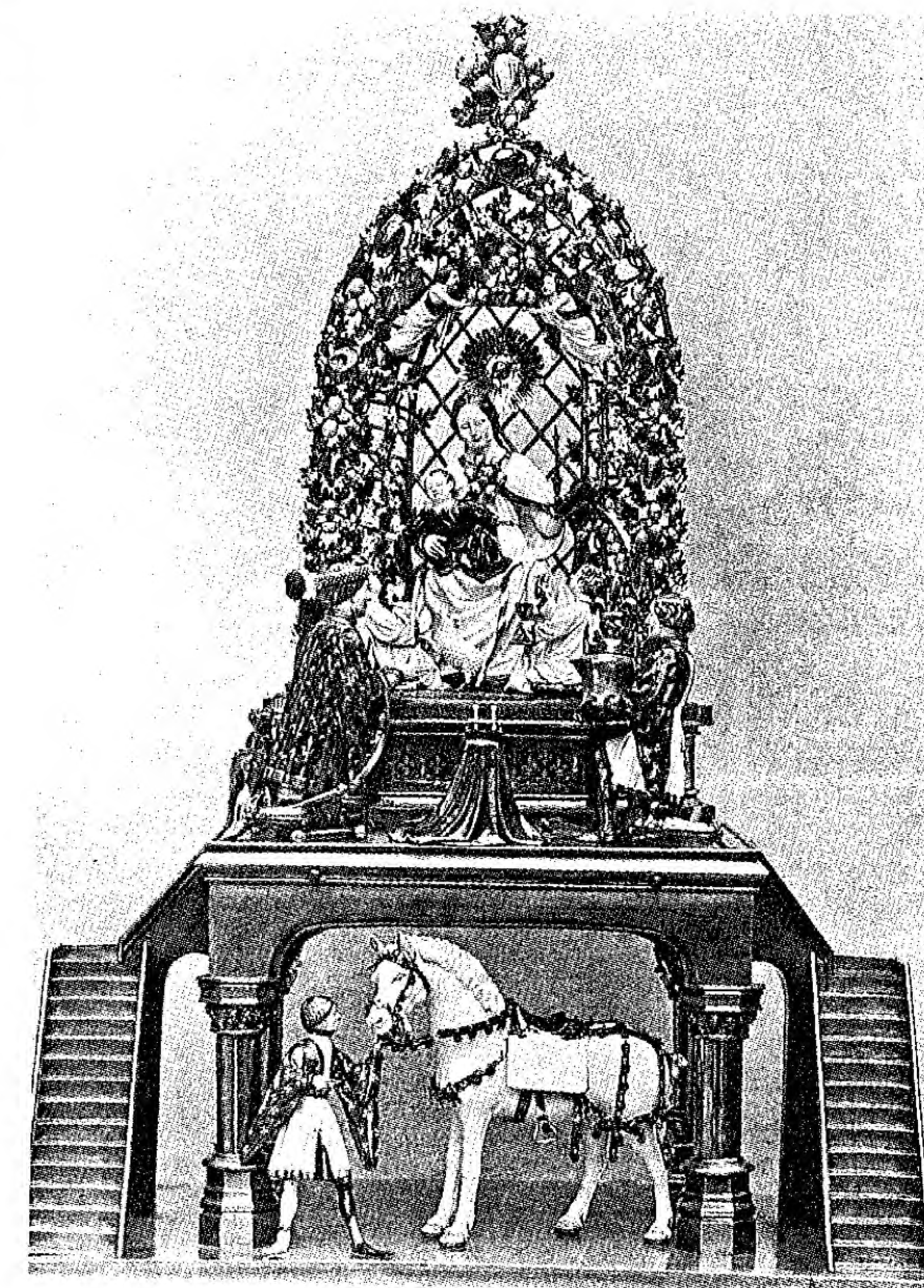
Al volver la primera página del ciclo del calendario vemos al propio duque festejando en una mesa bien abastecida de un salón lujosamente adornado con tapices (Fig. 107). El maestro de ceremonias llama hospitalariamente a toda la corte, «Aproche, aproche», y podemos estar seguros de que hay de sobra para todos, incluyendo al perro que se alimenta en la esquina. Pero fijémonos en piezas de la vajilla, como por ejemplo el enorme barco de oro, descrita en los inventarios como «la salière du Pavillon», así como en todas las vasijas doradas del aparador. ¿Dónde se encuentran ahora? He aquí que estas obras nacidas del talento del orfebre han sido fundidas casi todas para pagar las guerras y conflictos que acuciaron la vida de aquella época. Sólo unas cuantas de ellas se salvaron de este destino porque hallaron protección



107 *Mes de Enero*, procedente de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, h. 1410. Museo Condé, Chantilly

permanente en los tesoros de las iglesias, y ninguna de aquéllas es tan famosa como la *Goldene Rössel*, el caballo dorado de Alt-Ötting de Baviera, regalo del rey de Francia a su esposa en el día de Año Nuevo de 1404 (Fig. 108)[15]. La exquisita ejecución de esta deliciosa pieza demuestra, si es que son necesarias las pruebas, que los patrones de la época no hacían distinción entre lo que hemos acabado por llamar Bellas Artes y Artes Aplicadas. Los orfebres eran ciertamente gentes tan respetadas como los iluministas o los pintores al fresco, cuando no más. Después de todo, era a aquéllos a quienes se confiaba los metales más preciados.

Cuando contemplamos esta valiosa obra maestra con su encantadora Madonna rodeada de perlas, la figura del rey con su suntuoso manto esmaltado y el realista mozo que sujeta al caballo del rey, ¿podemos sorprendernos de que se demandaran obras semejantes? ¿Podemos preguntarnos si semejante combinación de destreza y esplendor encontraba buena acogida entre los poderosos? Después de todo, no hace tanto tiempo que las cortes europeas se agasajaban con las preciosas baratijas hechas por el orfebre Fabergé, exhibiendo quizá menos criterio que el antiguo rey de Francia, pero quizá sí un similar amor por el lujo.



108 *El caballo dorado de Alt-Ötting*, h. 1404. Tesoro de la iglesia de San Felipe y San Jacobo, Alt-Ötting

De hecho, si hay algo a lo que se puede llamar rasgo humano universal es a este gusto por el esplendor y el brillo. El refrán nos recuerda que no es oro todo lo que reluce; pero si es oro mucho mejor, ya que entonces se aúna la atracción visual de los destellos con el valor de la rareza. Por tanto, el poder siempre ha tratado de rodearse de la abrumadora y sobrecogedora pompa visual, tanto si pensamos en los tesoros de Tutankamon como en los de los indios mogoles. Es por esta misma razón por lo que este gusto por el oro y la elegancia no puede servirle al historiador del arte como principio de explicación adecuado; como máximo puede querer tener en consideración la lógica de una situación allá donde descubra que este gusto está ausente, cuestión ésta sobre la que tendré que volver más adelante.

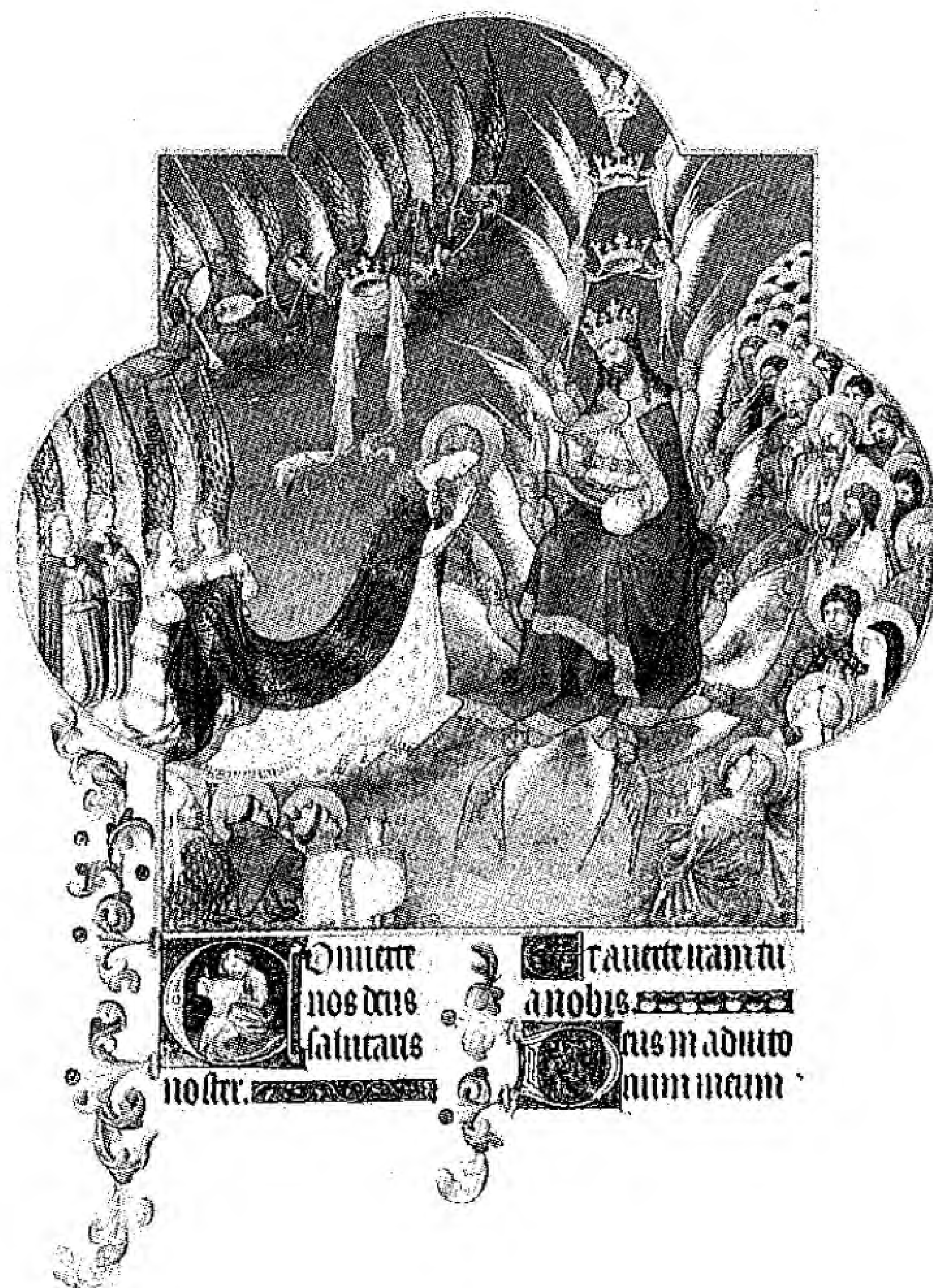
Sabemos sin duda que para el estilo internacional no era nada nuevo adornar manuscritos y cuadros con una generosa dosis de pan de oro y de pigmentos preciosos. Se pueden citar ejemplos de esta tendencia procedentes de casi cualquier período. La exposición celebrada en Londres hace algunos años y titulada *The Age of Chivalry* nos permitió regalarnos la vista con muchas de estas resplandecientes páginas de los siglos XIII y XIV. Y, por si no bastara el testimonio de estos monumentos, el historiador del arte

puede volver la vista hacia el estudio de la literatura con el fin de apoyar y matizar sus observaciones. Descubrirá que las palabras nada menos que de Dante nos dicen que los ilustradores de su época, los comienzos del *Trecento*, trataban de competir entre sí en la satisfacción de esta demanda universal. En un famoso episodio del *Purgatorio*[16], Dante encuentra a un miniaturista de su época, un tal Oderisi da Gubbio, y se dirige a él con estas palabras: «¿No eres tú Oderisi, el maestro de ese arte que en París se denomina *iluminación*?». Pero como el encuentro tiene lugar en el Purgatorio, en donde las almas purgan sus pecados de orgullo, Oderisi rechaza el cumplido diciendo que «las páginas de Franco Bolognese son más radiantes»: «Più ridon le carte che pennelleggia Franco Bolognese». «El honor es todo suyo; y sólo en parte mío; si bien nunca habría admitido tal cosa mientras moraba entre los vivos.»

Pintar la página más radiante, la más jovial, era obviamente el objeto de competición entre los miniaturistas de la época de Dante (Fig. 109). ¿Quién puede dudar de que al menos en el Purgatorio habrían tenido que admitir que unas pocas generaciones después esta competición la habrían ganado los hermanos Limbourg (Fig. 110)? Digo «¿quién puede dudar?», pero normalmente los historiadores del arte no aprobamos semejantes afirmaciones apodícticas. Después de todo, sabemos que el gusto varía y que lo que parece sonriente para una generación podría haber parecido fúnebre para otra. Confieso que no estoy de acuerdo con estos extremos del relativismo, que son *de rigueur* en la vida académica. Al menos me resultaría divertido someter mi aseveración a un test experimental como esos en los que los psicólogos preguntan a una serie de sujetos cuál de dos páginas dirían que es más



109 *La coronación de la Virgen*, h. 1337. Biblioteca Trivulziana, Milán



110 *La coronación de la Virgen*, perteneciente a *Las muy ricas horas del duque de Berry*, h. 1410. Museo Condé, Chantilly

radiante, del modo que Charles Osgood lo ha descrito en su libro sobre *La medida del significado*[17]. En ausencia de semejantes tests, me conformo con consultar mis propias reacciones, lo cual, hay que reconocerlo, no es un procedimiento muy científico. En todo caso, lo que mis reacciones me dicen es que los maestros del estilo internacional habían añadido otra atracción a sus radiantes páginas: la riqueza y la destreza con la que reflejaban la diversidad del mundo visual. La competición en esta destreza era posiblemente un elemento nuevo en la situación; el esfuerzo por satisfacer una demanda novedosa. Lo que se requería no era sólo esplendor, sino también naturalismo, si entendemos esta palabra en su sentido más general como la representación de la realidad en todos sus aspectos.

Resulta también que tenemos otro texto de un gran autor italiano del *Trecento* en el que se elogia esta novedosa costumbre. En un famoso pasaje de *El decamerón* en que se ensalzan los logros del gran Giotto[18], Boccaccio atribuye a Giotto un talento tal que consiguió representar con su pincel cualquier cosa creada por la naturaleza hasta el punto de poder engañar a alguien. «Por tanto —dice Boccaccio— recuperó ese arte que había estado enterrado durante tantos siglos debido a los errores de algunos, que pintaban más por el bien de seducir la mirada de los ignorantes que por satisfacer el juicio de los cultivados.»

Fijémonos en que aquí Boccaccio hace responsable de la decadencia del arte al gusto popular por los placeres visuales; hay fragmentos de autores de la antigüedad como Plinio de donde puede haber obtenido esta idea. Este famoso comentario tiene mucho de formulario y puramente retórico, pero lo que nos importa es que distingue entre el gusto ingenuo y la preferencia de los sabios, quienes sí comprenderán los nuevos y superiores logros del pincel de Giotto cuando representa la naturaleza en toda su diversidad. El naturalismo, por decirlo en pocas palabras, es aún mejor que el esplendor.

El desarrollo del naturalismo en el siglo XIV y la transición desde el gótico hasta los orígenes del Renacimiento no es sin duda un tema que se preste a ser abarcado en un ensayo breve, pero sucede también que podemos ilustrar su creciente popularidad con otro texto literario. La anécdota más famosa sobre Giotto es la historia referida por Ghiberti y Vasari acerca de cómo fue descubierto por Cimabue cuando siendo el zagal de un pastor dibujaba una oveja sobre una piedra[19]. Otto Pächt ha mostrado[20] que esta misma historia fue atribuida anteriormente a un maestro del estilo gótico internacional, Michelino da Besozzo, que trabajó en Milán alrededor de 1400.

En su seminal artículo, Pächt muestra que la historia tiene más sentido cuando se aplica a este maestro, en otro tiempo famoso si bien en gran medida olvidado, porque obviamente él siguió sobresaliendo en el dibujo de animales, algo que difícilmente puede decirse de Giotto. Pächt ha atribuido convincentemente a Michelino un dibujo que hoy se encuentra en el museo Albertina de Viena (Fig. 111), en el que se ven bocetos para *La adoración de*

la Virgen que incluyen guepardos, una de las criaturas exóticas de las primeras representaciones del séquito de los Magos. En esta composición también los tipos de jóvenes gráciles tienen parientes en dibujos anteriores.

Boccaccio comparaba el superior logro de Giotto con el inferior arte de complacer al ignorante ofreciéndole placeres visuales. Pero en cierto modo el contraste era exagerado, al menos ante los ojos de los artistas en activo de la época de Boccaccio. Después de todo, hay muchas cosas en la naturaleza que complacen la vista tanto del sabio como del ignorante y, ¿por qué no concentrarse en aquellas que complacen a todo el mundo? Estoy, naturalmente, elaborando esta actitud *a posteriori*, pero creo que se puede sostener que a finales del siglo XIV ganó la batalla algo parecido a lo que me gustaría denominar «naturalismo selectivo». No se hacía ningún esfuerzo por emular las casi asombrosas exhibiciones de *tromp l'oeil* como aquellas que creó Giotto en las salas simuladas de ambos lados de la bóveda de la capilla de la Arena. Por el contrario, encontramos una creciente dedicación a la representación de motivos individuales procedentes de la naturaleza como por ejemplo las hermosas flores o los animales exóticos exhibidos en algunos de mis anteriores ejemplos. No conozco ningún modo más fácil de ilustrar este tipo de naturalismo selectivo que refiriéndome a un género de arte que fue inmensamente popular entre



111 Michelino da Besozzo, bocetos para *La adoración de la Virgen*, h. 1420. Albertina, Viena

los ricos de la época, si bien por desgracia nos han quedado pocos ejemplos de ello. Estoy pensando en los tapices y alahílcas que hacían del interior de los castillos algo más acogedor y habitable. Entre los más hermosos de los que nos han quedado se encuentran los tapices del duque de Devonshire en el Victoria and Albert Museum de Londres, que decididamente datan de finales de la época del estilo internacional, en torno a 1440.

Como también puede suceder con las obras seculares de esta época, representan el principal goce de la nobleza: la matanza de animales (Fig. 112). No es preciso que me extienda sobre el contraste entre el fondo esquemático de plantas y edificios y el maravilloso detalle con el que están representados los perros y sus presas, en donde elegantes miembros de la partida se presentan con grados de realismo de algún modo intermedios. O fijémonos en la pareja de *Amantes cortesanos* (Fig. 113) en un bosque, algo aún más típico del estilo internacional, y veamos el contraste entre los árboles y la representación de los conejos, uno de los cuales aparece en perfecto escorzo visto desde atrás.

Un famoso manuscrito de mediados de este período, la primera parte del *Libro de Horas de Giangaleazzo Visconti* de aproximadamente 1400, pintado para Giangaleazzo Visconti por Giovannino de Grassi, contemporáneo de Michelino da Besozzo[21], muestra otro aspecto del naturalismo selectivo (Fig. 114). Hay un sorprendente contraste entre las figuras sacras del relato bíblico, como por ejemplo Joaquín, un tipo gótico característico, y la representación naturalista de los dos pastores que parecen proceder absolutamente de otro mundo. El ganado y el perro están representados con esa misma observación cuidadosa, pero lo que es aún más revelador para mi propósito es el uso de motivos naturalistas al servicio de la decoración en los márgenes, sobre todo los guepardos en cuatro posturas diferentes.

Seguramente no debemos sorprendernos de que en los palacios hubiera una demanda de obras de este tipo que recordaran a los poderosos sus placeres favoritos. Pero hay una diferencia importante entre, por una parte, la demanda de oro y esplendor y, por otra, la de imágenes naturalistas, aunque fueran selectivas. Para satisfacer la primera no es necesario mucho más que riqueza y voluntad de gastarla; la otra no se satisface tan fácilmente por el hecho de pedirla. La destreza especial necesaria era con razón el orgullo de sus maestros más destacados. Tenemos suerte al disponer de otro testimonio de la habilidad del maestro del *Libro de Horas de Giangaleazzo Visconti*, el libro de bocetos de Giovannino de Grassi que se encuentra en Bergamo y que contiene otros dibujos de animales exóticos (Fig. 115). Sabemos que estas peculiares creaciones del estilo internacional representaron una novedad en este período.

Si hicieran falta pruebas para evidenciar una demanda más amplia se podrían encontrar una vez más en las páginas del *Las muy ricas horas del duque de Berry*. El mes de diciembre se representa aquí mediante la ima-

112 *Cacería*, procedente de un tapiz de aproximadamente 1430. Victoria and Albert Museum, Londres

113 *Amantes cortesanos*, procedente de un tapiz de aproximadamente 1400. Louvre, París

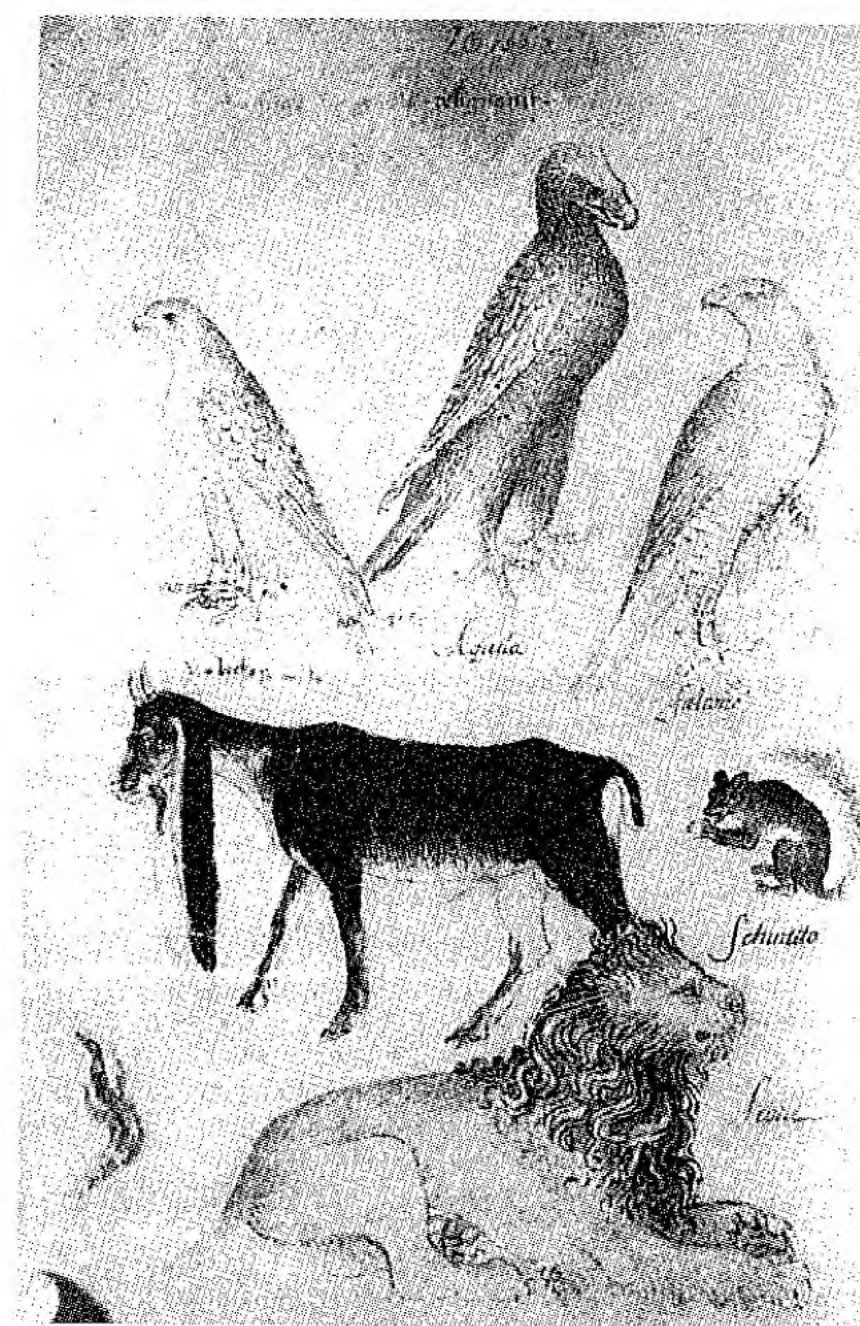
114 Giovannino de Grassi, *San Joaquín*, procedente del *Libro de Horas de Giangaleazzo Visconti*, h. 1430. Biblioteca Nacional, Florencia







115 Giovannino de Grassi, página procedente de un libro de bocetos, h. 1395. Biblioteca Civica, Bergamo

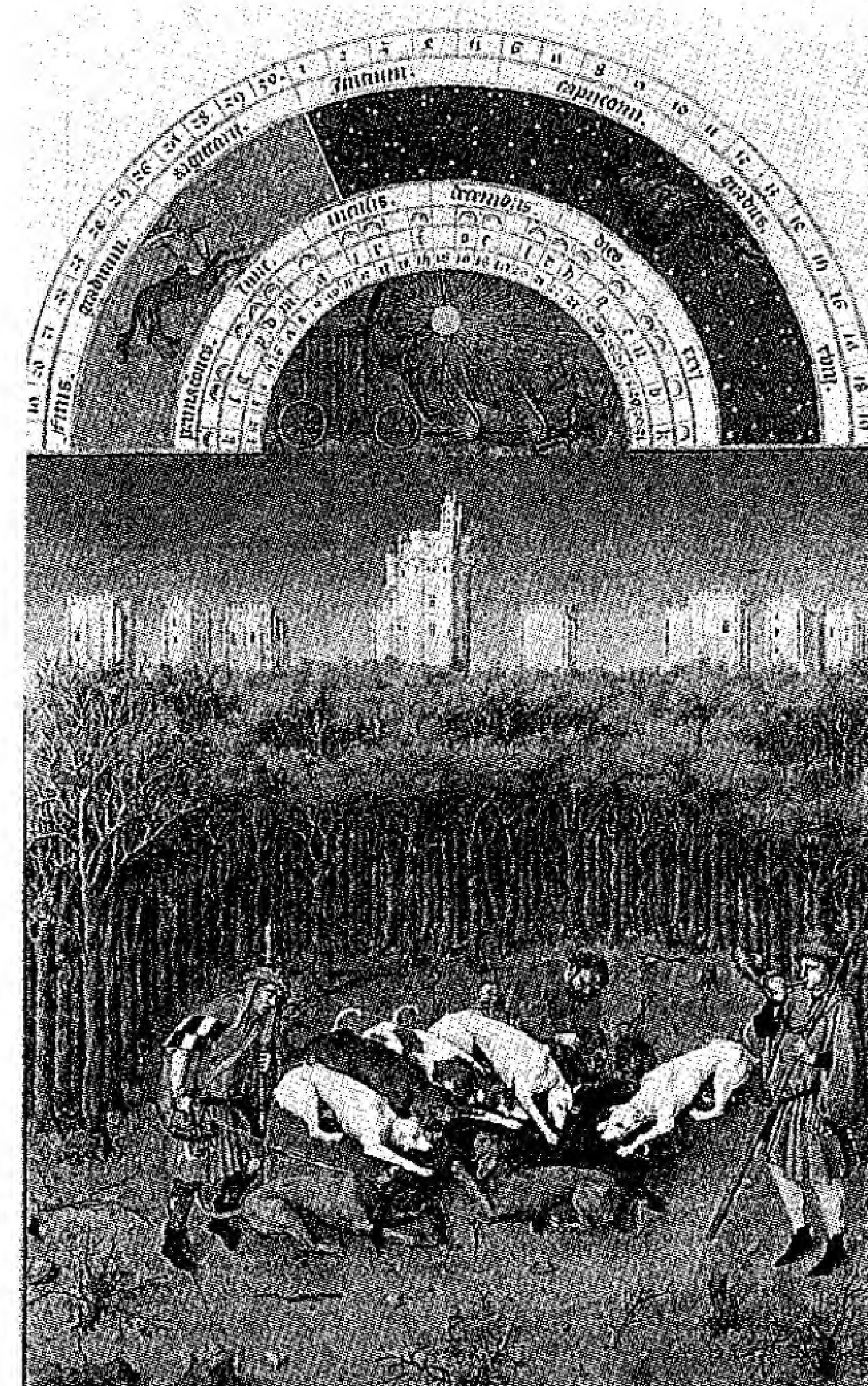


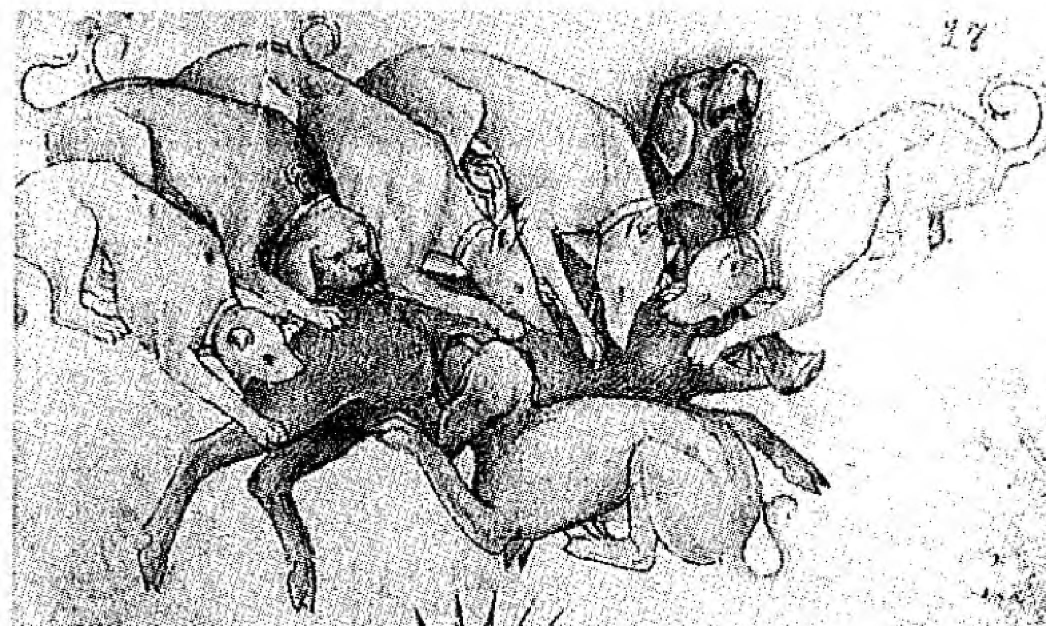
gen de una cacería en la que la jauría de perros está atacando al jabalí acorralado (Fig. 116), y este grupo procede de una composición similar que se encuentra en el boceto de Bergamo realizado unos diez o quince años antes (Fig. 117). O permítaseme remontarme hasta el *Díptico de Wilton* con el que empecé: el reverso de los paneles (Fig. 119) muestra un encantador venado heráldico con el emblema del rey, y este venado tiene un antecesor muy cercano en el libro de bocetos de Bergamo (Fig. 118), si bien el dibujo se ha desvanecido en gran medida.

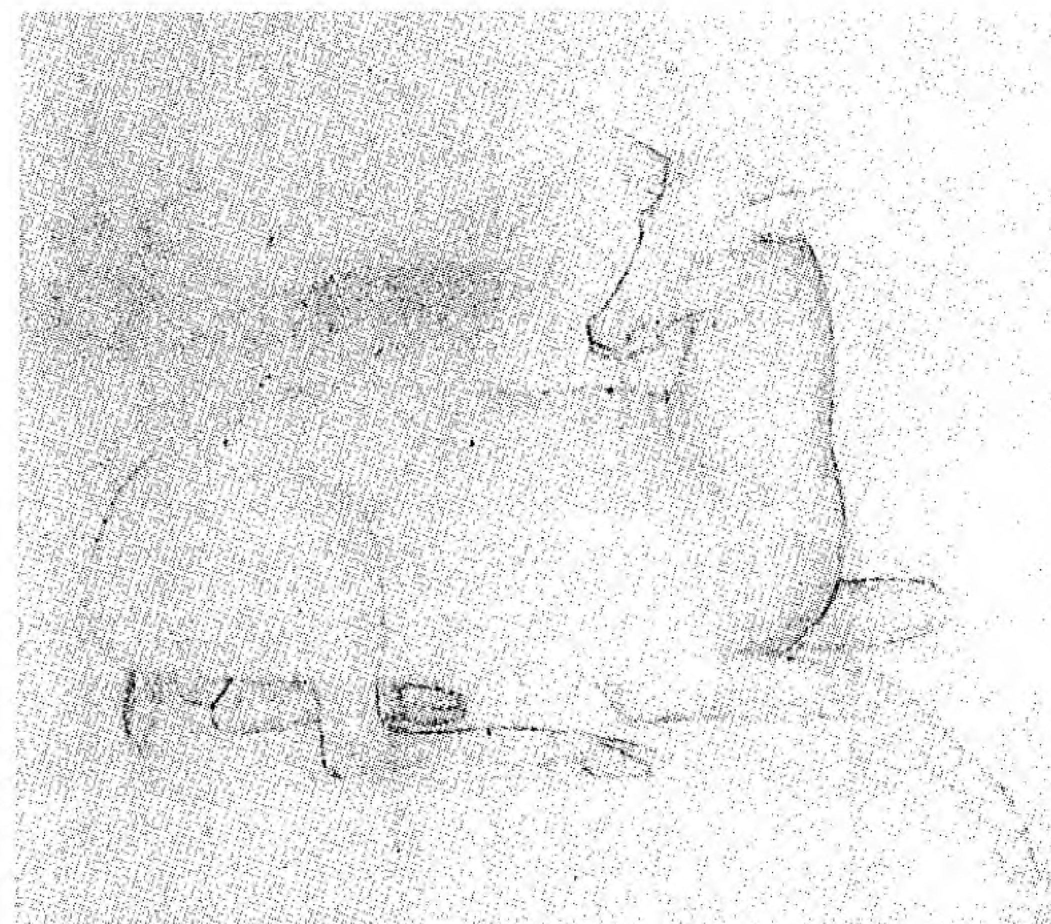
Si es relativamente fácil establecer la existencia de semejante demanda, ¿podemos también explicar que contaba con su correspondiente oferta de creaciones de este tipo de naturalismo selectivo? La pregunta puede parecer un tanto ociosa, ya que ¿por qué los artistas no iban a dibujar animales naturalistas si sus clientes los querían? En este punto debo referirme a mi libro *Arte e ilusión*[22], que trata precisamente esta cuestión. En aquel libro traté de mostrar que resulta ingenuo creer que todo lo que se necesita para realizar una imitación convincente de la naturaleza sea buena vista, mano diestra y deseo de copiar las apariencias. Lo que la historia del arte demuestra es que la diestra representación de la naturaleza no se puede adquirir, por así decirlo, de la noche a la mañana. En aquel libro analicé el famoso ejemplo del león dibujado por el artista gótico francés del siglo XIII Villard de Honecourt, que lleva una sorprendente inscripción que dice «y sabed que fue dibujado del natural» (Fig. 120). Él había visto un león —una oportunidad sin duda no muy frecuente— y de algún modo la había cotejado con la fórmu-

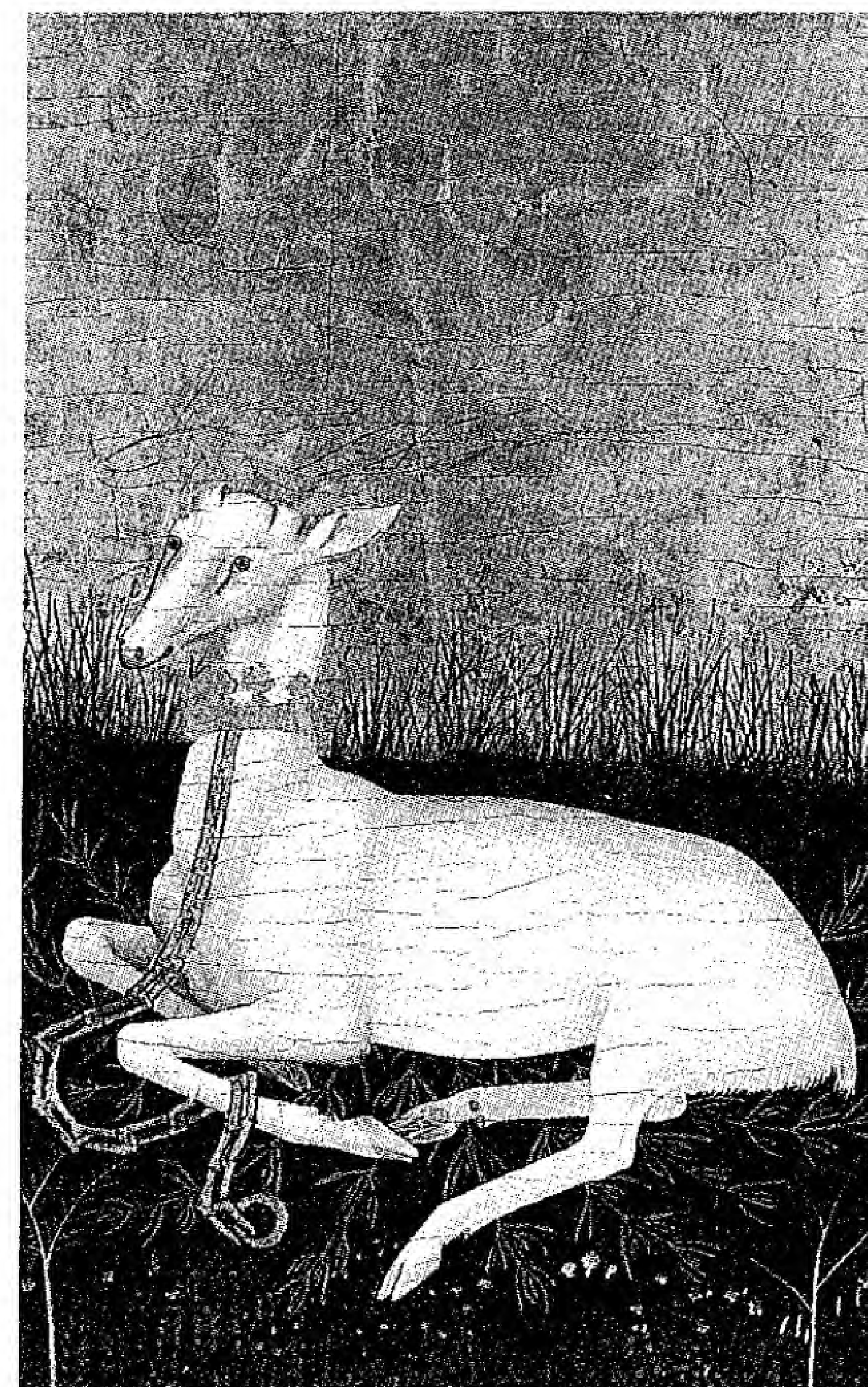
116 *Mes de Diciembre*, procedente de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, h. 1410. Museo Condé, Chantilly

117 *Perros atacando a un jabalí*, procedente del libro de bocetos de Giovannino de Grassi, h. 1395. Biblioteca Civica, Bergamo









118 *Venado*, procedente del libro de bocetos de Grassi, h. 1395. Biblioteca Civica, Bergamo

119 *Venado*, procedente de un panel exterior del *Díptico de Wilton*, h. 1400. National Gallery, Londres

la heráldica de un león que había aprendido y aplicado. Pero antes de sonreír ante la ingenuidad del artesano medieval, permítaseme recordar mi tesis de que está muy lejos de ser obvio que un artista pueda reproducir la apariencia de semejante criatura. Si hubo alguna vez un artista que hubiera heredado la destreza para hacerlo y al mismo tiempo un incomparable talento para el retrato, éste sin duda fue Rembrandt, y verdaderamente su retrato de león es más verosímil (Fig. 121). Pero ¿dejaría satisfecho a un zoólogo? No estoy seguro, porque si aislamos la cabeza de la criatura (Fig. 122), parece como si Rembrandt sospechosamente hubiera aplicado lo que yo llamaría un esquema, en este caso el esquema de la cabeza humana, y lo hubiera proyectado sobre el león. No puedo demostrar que no existan leones así, ni que la fotografía que yo he escogido para la comparación (Fig. 123) no esté sesgada, pero me lo pregunto igualmente.

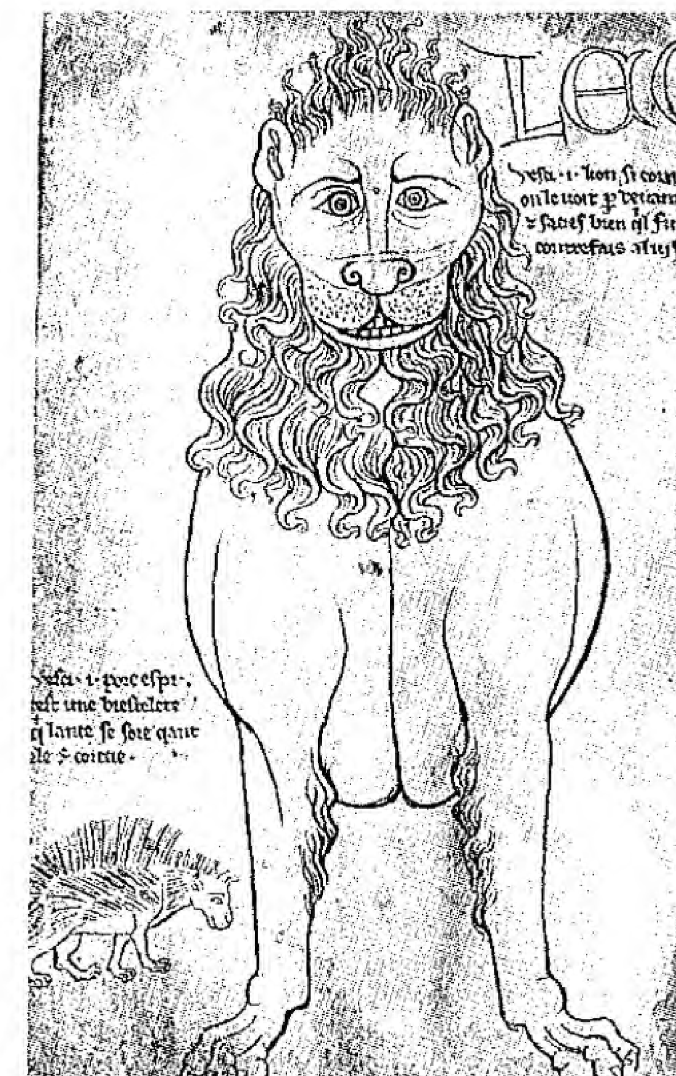
Por supuesto que no aporto esta observación para desacreditar a Rembrandt, sino simplemente para recordar el argumento de mi libro de que todo estilo naturalista requiere un vocabulario adquirido que deben dominar y modificar, quizá, generaciones de artesanos.

120 *León*, procedente del libro de bocetos de Villard de Honnecourt, h. 1235. Biblioteca Nacional, París

121 Rembrandt, *León*, h. 1640. Colección Léon Bonnat. Louvre, París

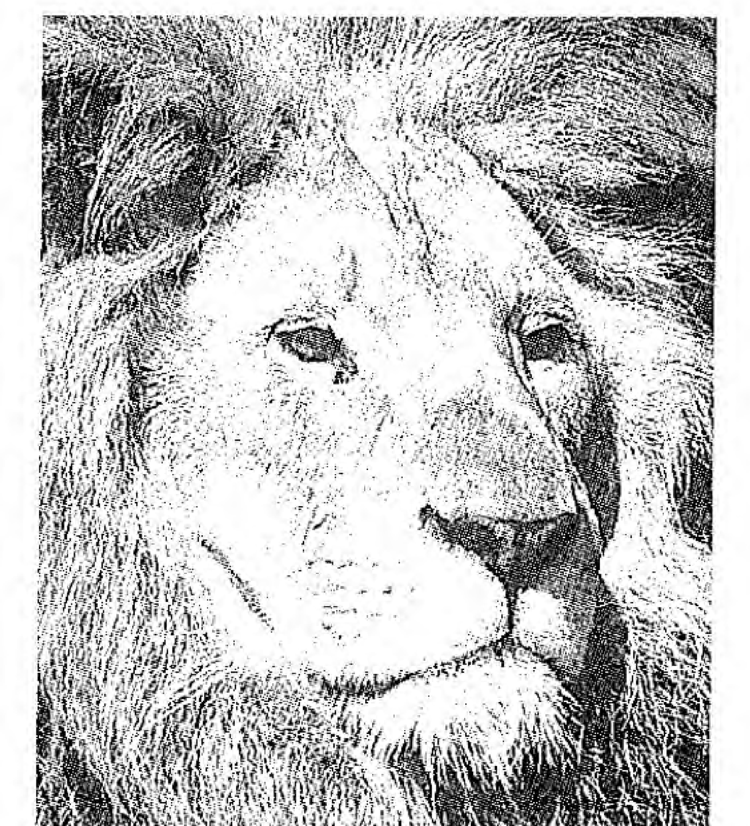
122 Detalle de la Fig. 121

123 Fotografía de una cabeza de león



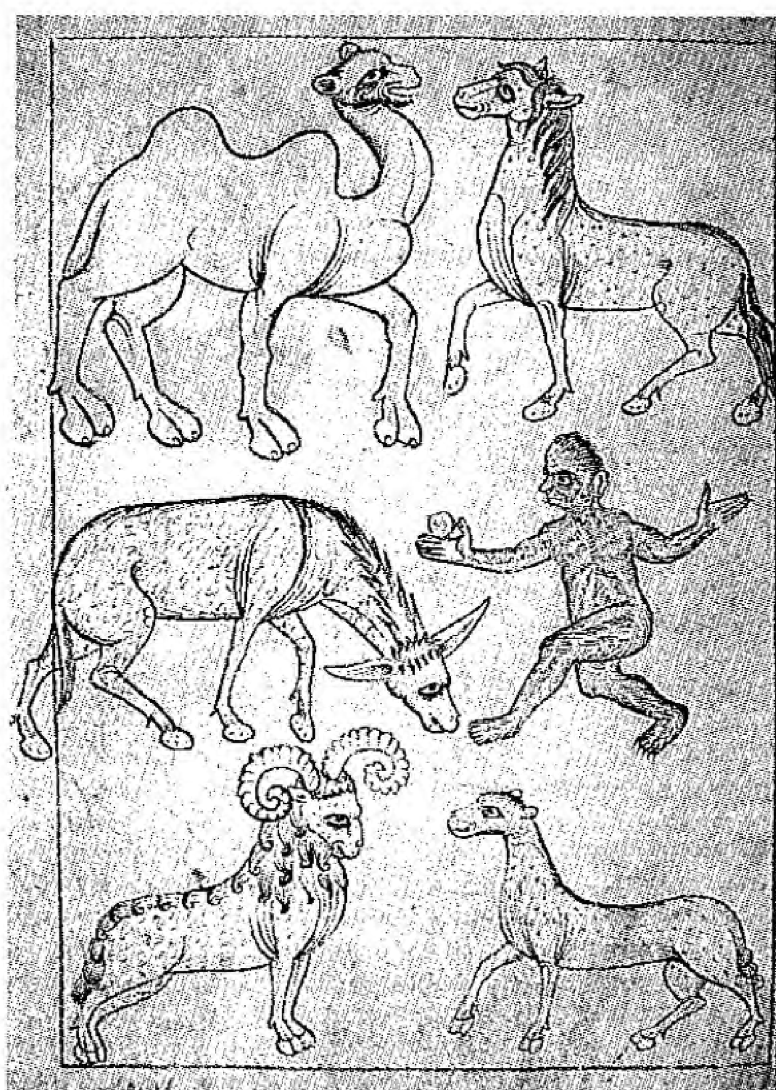




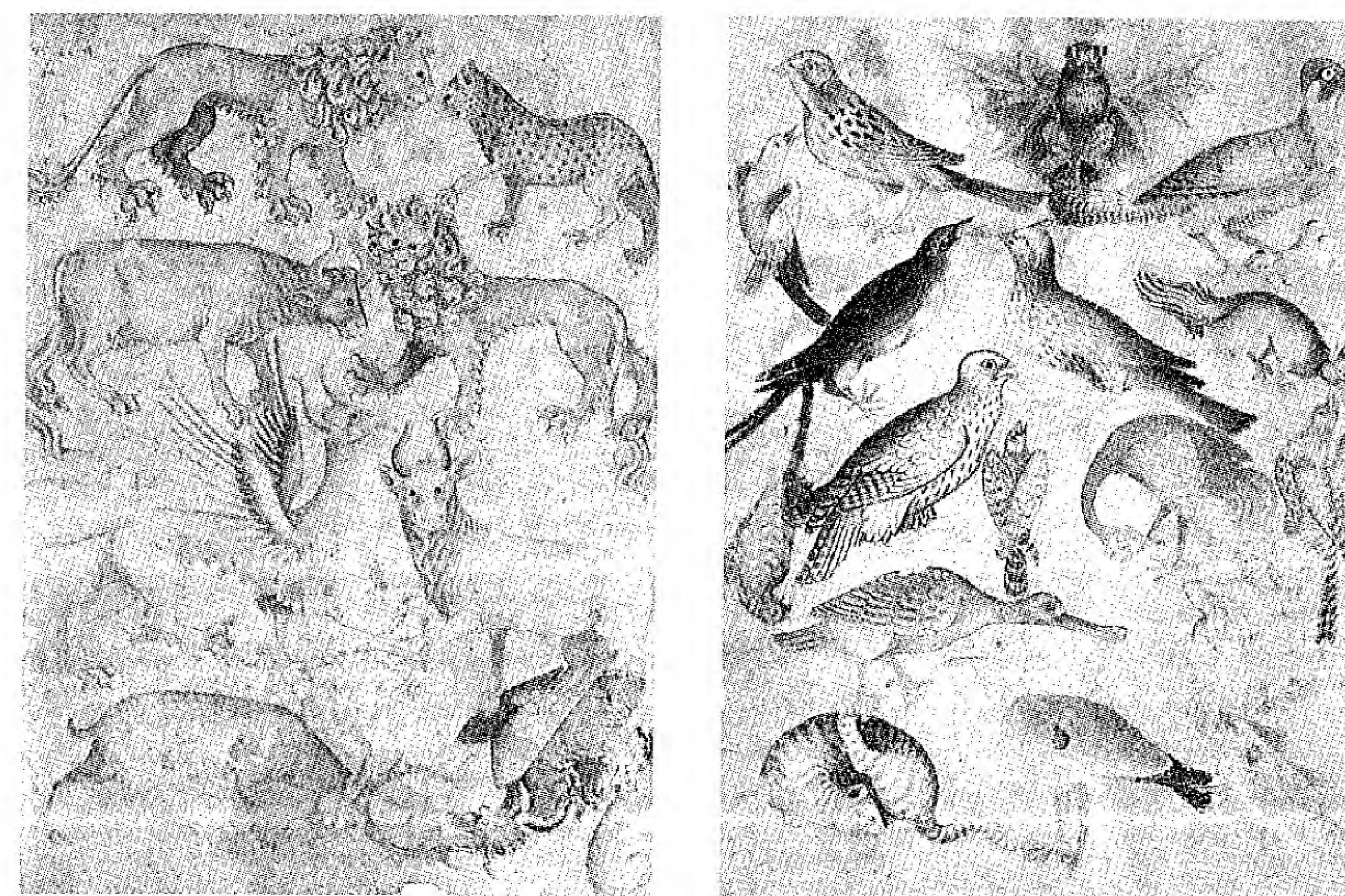


Creo que esta observación es particularmente relevante para explicar el desarrollo del denominado estilo internacional. Se sabe desde hace mucho tiempo que estos artistas y artesanos hicieron buen uso de los libros de muestras. No es que los libros de muestras fueran una innovación de esta época: los artesanos medievales habían dependido ciertamente desde muy pronto de estas recopilaciones, si bien se han conservado pocas de ellas. Uno de los primeros ejemplos del período en torno a 1200 es el denominado *Libro de Muestras de Reun* (Fig. 124), con sus páginas de bestias reales y animales fabulosos. Pero durante el período del estilo internacional el número de estos libros de muestras parece haberse incrementado considerablemente. Esto puede deberse en parte a la casualidad de la conservación, pero apenas cabe duda alguna, como podrá verse, de que estas recopilaciones gozaron de una creciente demanda entre los artesanos, quienes a su vez esperaban satisfacer con ellos las demandas de sus patrones. Una de las primeras recopilaciones de este tipo de dibujos que permitió al artista acumular un almacén de imágenes es un libro de muestras que se encuentra en la Pepysian Library de Cambridge y que contiene animales y pájaros. La Figura 125 muestra una página con dos leones que obviamente contrastan con el dibujo de una vaca y las famosas páginas de pájaros (Fig. 126) que tan a menudo se utilizaban en los márgenes decorativos. ¿Quién podría decir cuántos de estos pájaros había visto realmente el artista y cuántos había visto en otro libro de muestras?

Se puede demostrar fácilmente que no todos los detalles realistas de las obras de este estilo estaban tomados del natural. Existe un libro de muestras de esta época en el Museo de Viena que sirve como adecuado punto de partida para realizar esta demostración. Mi profesor Julius von



124 *Animales*, procedente del Libro de Muestras de Reun, h. 1200. Biblioteca Nacional, Viena

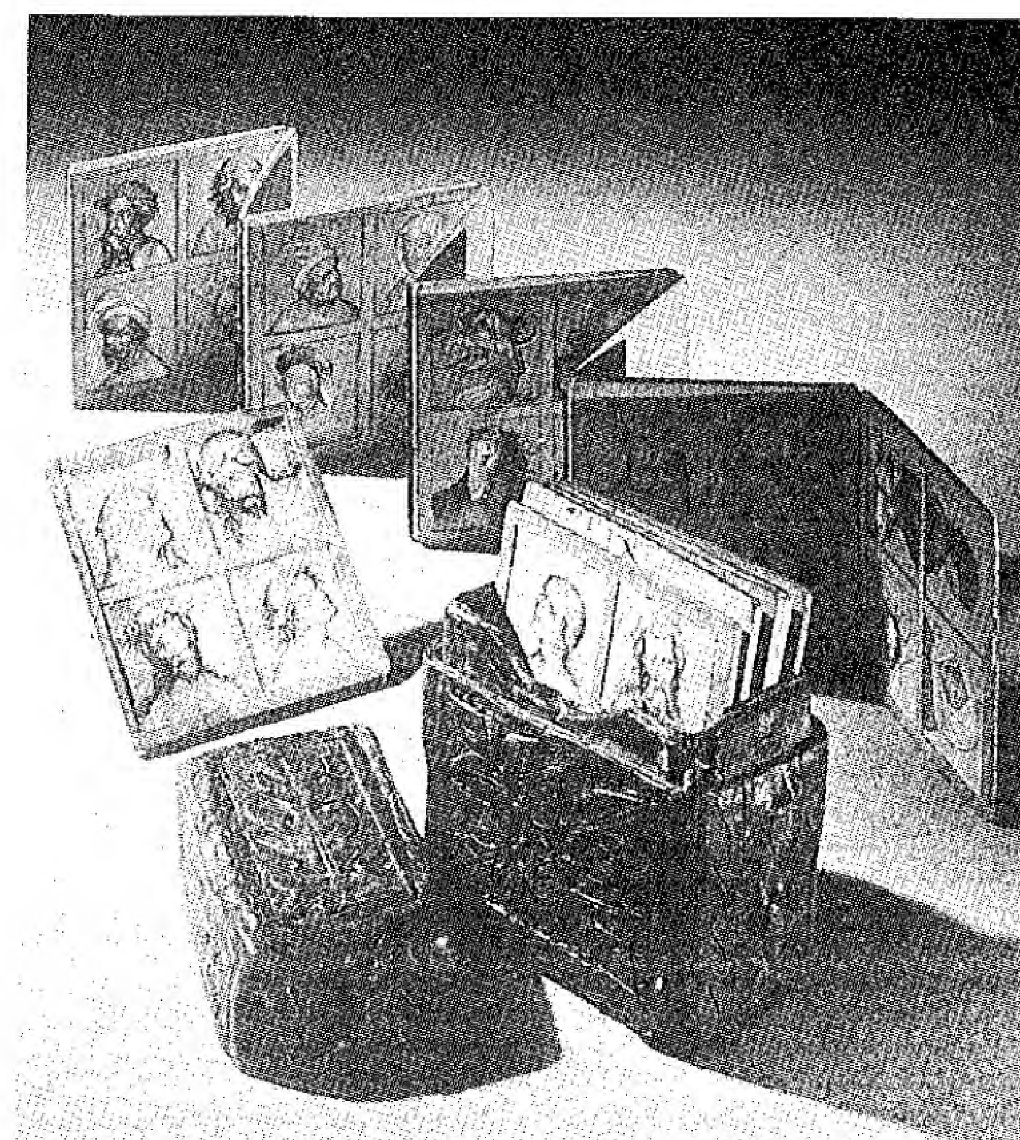


125, 126 *Animales* y *Pájaros*, procedente de un libro de muestras, siglos XIV-XV. Pepysian Library, Magdalene College, Cambridge

Schlosser, que publicó por primera vez hace más de ochenta años[23], lo llamaba el *vademecum* de un aprendiz de pintor itinerante. Su inusual forma lo convertía en algo adecuado para ser llevado en un morral: está formado por tablillas de papel verde preparado y se puede plegar convenientemente hasta introducirlo en una pequeña bolsa de cuero (Fig. 127).

Gracias a la industriosidad de todo un equipo de historiadores del arte podemos ver cómo los mismos u otros artistas utilizaban estas fórmulas; cómo por ejemplo el anciano barbudo (Fig. 128) se ajusta a un cuerpo cubierto con suntuosidad para convertirse en un digno apóstol (Fig. 129). Los artistas sin duda anotaban las invenciones artísticas que pudieran revelarse útiles para vencer dificultades. Se ha mostrado cuánto se parece su imagen de un hombre mirando hacia abajo (Fig. 130) a una fórmula empleada posteriormente por Gentile da Fabriano en *La adoración de los Magos* (Fig. 131) para un paje que está aflojando las espuelas del rey. Estas invenciones contaban de hecho con un mercado internacional. Sabemos además que los libros de muestras como nuestro *vademecum* no eran únicos en sí mismos. No sólo en Viena hay también cabezas de un ángel y de la Virgen que pudieran encajar en una Anunciación (figs. 132 y 134), sino que ha aparecido otra versión de ellas que ahora se encuentra en el Museo Fogg (Figs. 133 y 135); están dibujadas con más sutileza y quizá sean los originales, en la medida en que en este contexto podamos hablar de dibujos originales.

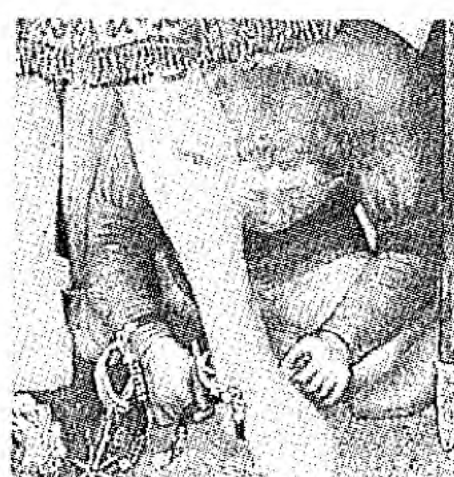
Este *vademecum* se realizó probablemente en Bohemia, pero el tipo de Virgen recuerda a un cuadro de la Anunciación que por regla general se considera borgoñón de en torno a 1400. No es difícil suponer por qué se



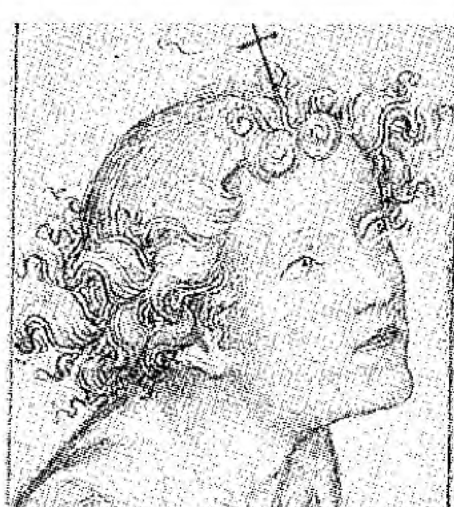
















127 Libro de muestras con estuche, principios del siglo XV. Kunsthistorisches Museum, Viena

128 *Hombre barbado*, procedente del libro de muestras de Viena, Figura 127

129 *Santo Tomás*, h. 1420. Albertina, Viena

130 *Cabeza mirando hacia abajo*, procedente del libro de muestras de Viena, Figura 127

131 Detalle de la Fig. 99

132 *Cabeza de un ángel*, procedente de libro de muestras de Viena, Figura 127

133 *Cabeza de un ángel*, h. 1400. Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts (Fondo Alpheus Hyatt)

134 *Cabeza de la Virgen*, procedente del libro de muestras de Viena, Figura 127

135 *Cabeza de la Virgen*, h. 1400. Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts (Fondo Alpheus Hyatt)

copiaban y pasaban estas cabezas: representan tipos de belleza y de encanto que los artistas de la época necesitaban en no menor medida que los modelos para cabezas en escorzo o animales raros. Los historiadores del arte se han vuelto un tanto tímidos al hablar de belleza. Son demasiado conscientes de los cambios del gusto y de los criterios, y nunca han superado del todo el trauma de la revolución romántica cuando los ideales de belleza quedaron destronados. Aun así, me he atrevido a sostener en todas partes que también se puede uno exceder relativizando la belleza[24]. Dado que las reacciones humanas ante el brillo dorado son más universales y más elementales que la reacción ante un rostro joven y bello, no debemos olvidar que esta respuesta también tiene sus raíces biológicas y que la juventud y la salud se encuentran por regla general más atractivas que la enfermedad y la decrepitud. Hoy día podemos juzgar un tanto primitiva la demanda de belleza o encanto en las imágenes sagradas o profanas, pero si nunca se hubiera dejado sentir semejante demanda no se habrían podido crear con tan espléndida profusión las encantadoras visiones de ángeles y doncellas del estilo internacional. Seguramente su presencia se debía a aquellas «radiantes páginas» que eran objeto de competición en la época de Dante.

El énfasis que hago en este capítulo en la destreza y en los métodos de producción puede enervar a aquellos que no piensen en la creación de imágenes en estos términos tecnológicos. Pero hay al menos un aspecto del arte o de la artesanía en donde nadie puede negar el papel de la tecnología: se trata de las recetas utilizadas por los maestros de la época para sus pigmentos y disolventes. Disponemos de toda una colección de recetas copiadas por un tal Jean le Begue de un manuscrito anterior obra de un tal Johannes Alcherius en 1431[25]. Vale la pena analizarlo por lo que revela acerca del modo en que se difundían a lo largo y ancho de Europa las invenciones de los artesanos, ya que normalmente el compilador anotaba dónde obtenía las recetas. En 1382 abandonó Milán para irse a París llevando consigo una receta para tinta de escribir que le había dado Alberto Porzello, un maestro de escritura que tenía una escuela en Milán. En 1398 se encontraba en París, en donde recibió un tratado sobre color del pintor flamenco Jacob Cona, que vivía en París. Al año siguiente escribió otro tratado sobre los colores al dictado de Antonio di Compendio, «un anciano ilustrador de libros». En 1409 se encontraba de nuevo en Milán en donde copió recetas de un libro que le había prestado fray Dionisio, un servita. En 1410 escribió una descripción del proceso de preparación de azul ultramarino que le había proporcionado un tal maestro Johannes, normando residente en la casa de Pietro da Verona.

En 1410, Alcherius se encontraba en Bolonia, donde conoció a un tal Theodore, originario de Flandes y bordador que trabajaba en Pavia al servicio de Giangaleazzo Visconti. Theodore había obtenido algunas de las recetas en Londres, si bien estaban escritas en francés. Más adelante en 1410,

Alcherius copió recetas de un libro que le prestó «Johannes da Modena, un pintor que vivía en Bolonia», y las hizo traducir al latín. Todavía en 1410, Alcherius fue a Venecia donde consiguió una receta para preparar azul ultramarino de Michelino da Besozzo, «el pintor más excelente entre todos los pintores del mundo»; lo cual nos devuelve a nuestro punto de partida.

Este documento no sólo arroja una vívida luz sobre la intensidad de la búsqueda por parte de artesanos ansiosos de técnicas que satisficieran y superaran las exigencias de sus consumidores o clientes, sino que también abre nuevas perspectivas sobre la relativa facilidad de comunicación entre los centros culturales de Europa. Las ideas y procedimientos inventados en París o en Milán llegarían fácilmente a Inglaterra o a Flandes en poco tiempo. En su estudio de la biblioteca del duque Felipe el Atrevido de Borgoña[26], Patrick de Winter ha insistido acertadamente en el papel de los comerciantes italianos en esta evolución, así como en la importancia de Avignon durante la época en que fue residencia obligatoria de los Papas. A pesar de las guerras y las privaciones, los mercados se ensancharon y el tráfico de objetos de lujo se desarrolló sin demasiados obstáculos a través de las fronteras de los estados y dominios. Sin esta incrementada movilidad, las demandas de placeres visuales por parte de los poderosos no habría podido ser abastecida por unos artesanos tan ocupados.

Pero ¿no corremos aquí grave peligro de ofrecer una respuesta demasiado simple? A decir verdad, no podemos equivocarnos demasiado al postular que una oferta tan rica de espléndidas imágenes debe de reflejar una demanda impaciente, pero no debemos olvidar nunca que la cadena causal es bastante más compleja. Aunque la demanda provoca la oferta, la oferta también tiende a estimular la demanda. Los ingenieros han llegado a hablar de «retroalimentación» cuando desean describir esta mutua interacción, y tratándose del mercado de objetos de lujo, hoy día basta con abrir los ojos para ver en funcionamiento constante esta relación dual. Sólo hace muy poco que nadie parecía ser consciente de sus ansias por pasear por las calles llevando unos auriculares que le introdujeran música pop en los oídos; pero una vez que la tecnología les ha ofrecido esta posibilidad, el deseo de disfrutar de este discutible lujo pareció florecer por todas partes.

Confío en que podemos estar fácilmente de acuerdo en que el apetito de exquisitos libros de horas o de murales es de algún modo más noble, pero seguramente también pudo incrementarse ante la mera posibilidad de satisfacerlo. En otras palabras, es aquí donde el historiador querrá añadir a su instrumental algunos elementos sociológicos elementales. La ley más irrebatible de la sociología está contenida en el proverbio que dice que «nada tiene tanto éxito como el éxito». La admiración por determinados logros desemboca en una espiral creciente que se manifiesta en una manía, una moda o al menos un estilo dominante.

Al contemplar este fenómeno que nos ocupa yo sugeriría incluso que

el éxito de nuevos medios tecnológicos conduciría también a una búsqueda de nuevas áreas en las que pudieran utilizarse. Sin temor a ser demasiado esquemático aquí, se puede sostener perfectamente que el nuevo estilo que tanto éxito demostró tener para ensalzar los placeres de la vida también podría haberse inclinado por la glorificación del paraíso. Los paneles del *Díptico de Wilton* con los que empecé ofrecen buen ejemplo de ello. Wormald[27] los ha comparado con una página pintada por Michelino da Besozzo en 1403 en la que se representa la llegada al Paraíso de Giangaleazzo Visconti (Fig. 136). Se estaban creando nuevas formas de imágenes devotas que ofrecían todas las oportunidades para ejercer estas nuevas destrezas; la mayoría de ellas con el tema de la Virgen en el jardín de rosas que tan memorablemente fue visualizado por Stefano da Verona (Fig. 138), o del *Paradiesgärtlein* (Fig. 140), un exquisito cuadro de Alemania que tiene todas las señas de identidad del estilo internacional. En el otro extremo de la escala se aprovecharon escenas aún más terrenales porque podían ofrecer esas mismas oportunidades. Tengo en mente los herbarios de la época, un tradicional género que se remontaba a la antigüedad clásica pero que ahora se enriqueció y amplió con manuales tales como el *Tacuinum sanitatis*, uno de cuyos ejemplares perteneció al obispo que encargó el ciclo del calendario de Trento[28]. Éste no sólo nos muestra cómo se cultivan las espinacas (Fig. 137), sino también la alegría de la primavera (Fig. 139).

Pero el historiador no debe dejarse llevar por sus ansias de explicar un fenómeno tal como el estilo internacional, ya que si lo explica demasiado bien uno puede preguntarse por qué ya no está entre nosotros; por qué, de hecho, dejó paso a otros movimientos estilísticos al cabo de unos pocos años.



136 Michelino da Besozzo, *Llegada de Giangaleazzo Visconti al Paraíso*, h. 1403. Biblioteca Nacional, París









137 *Espinaca*, ilustración procedente del *Tacuinum sanitatis*, finales del siglo XIV. Österreichische Nationalbibliothek, Viena

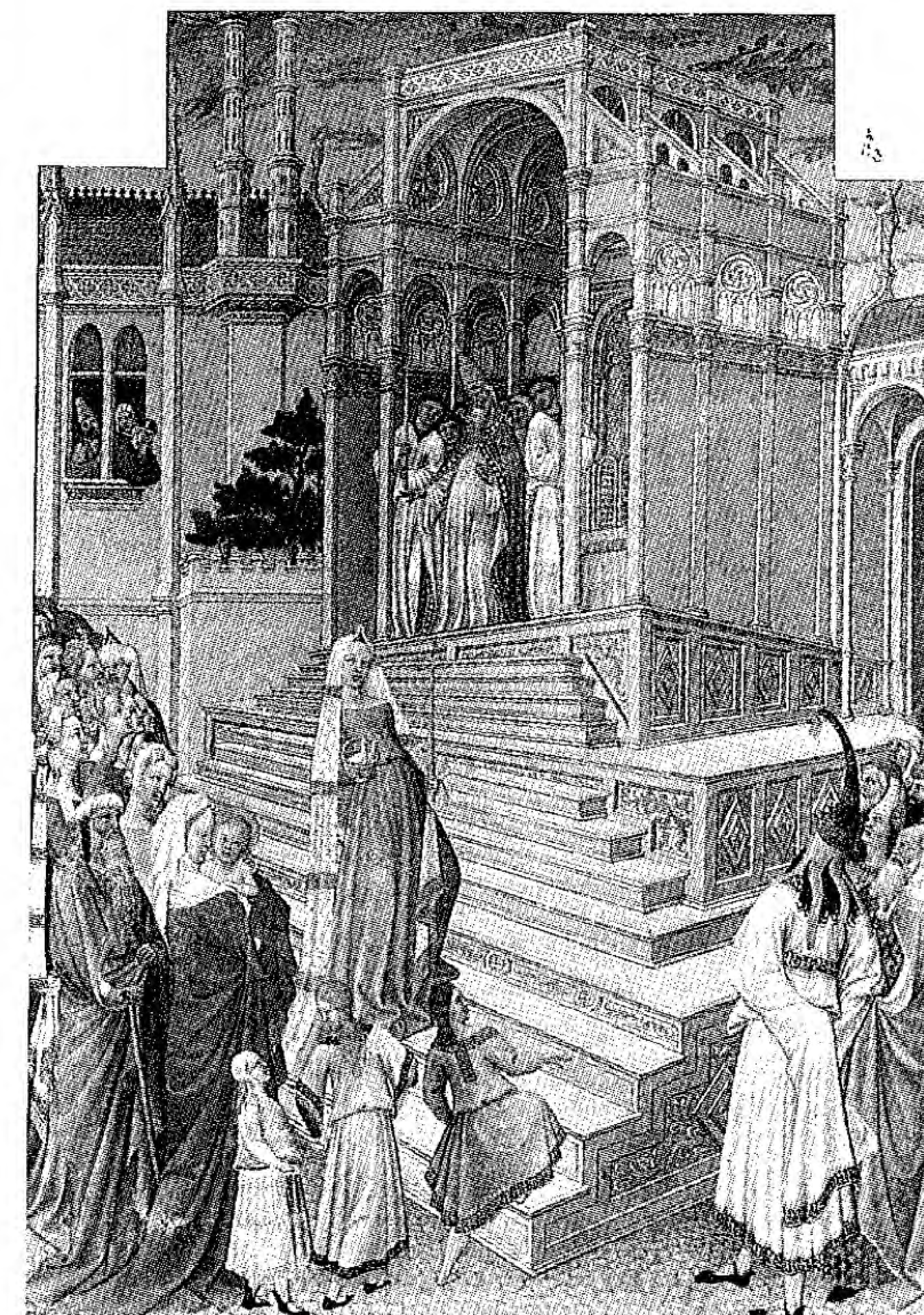
138 Stefano da Verona, *La Virgen del rosal*, h. 1420. Museo di Castelvecchio, Verona

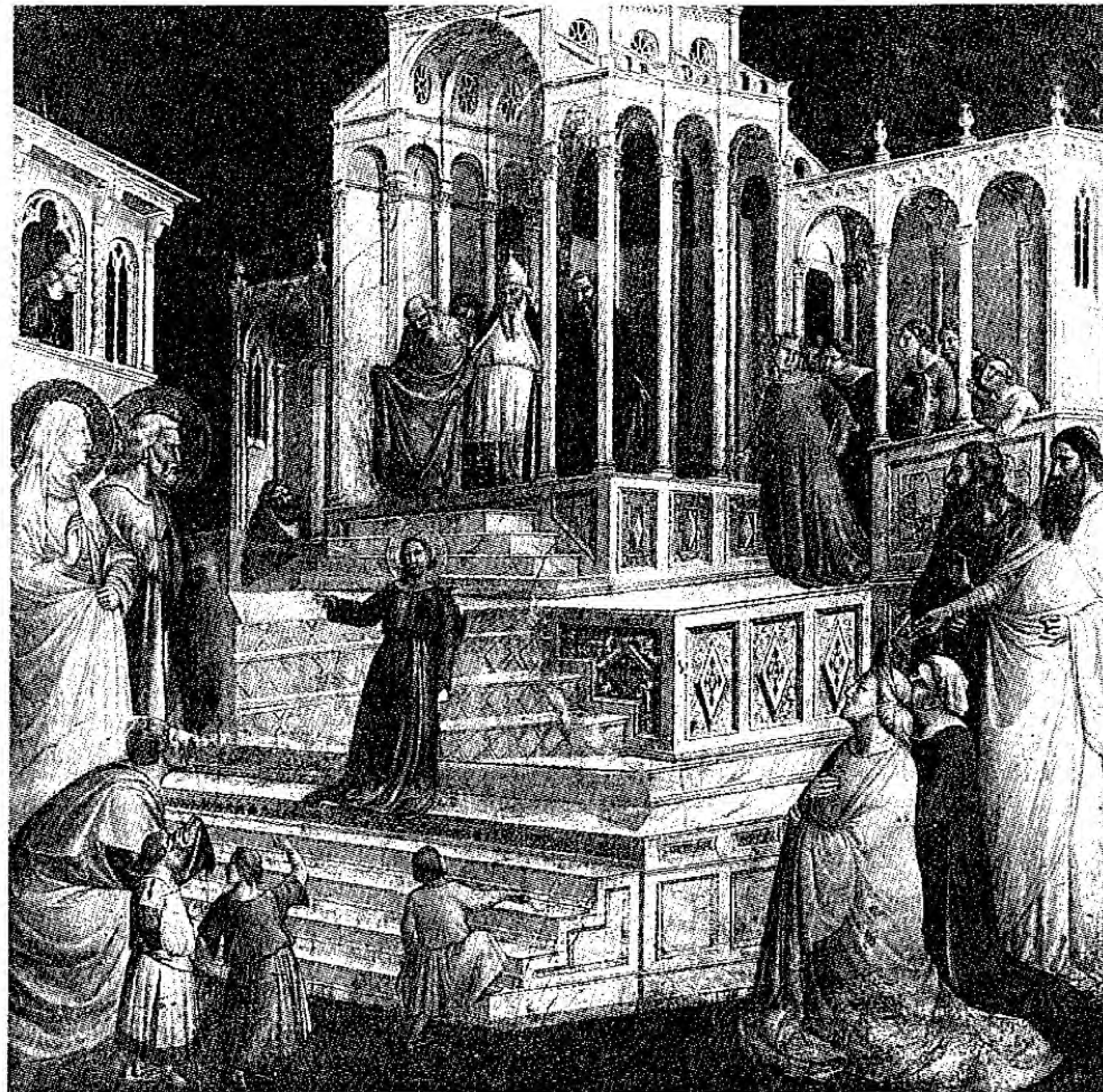
139 *Los placeres de la primavera*, procedente del *Tacuinum sanitatis*

140 *Paradiesgärtlein*, h. 1400. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt

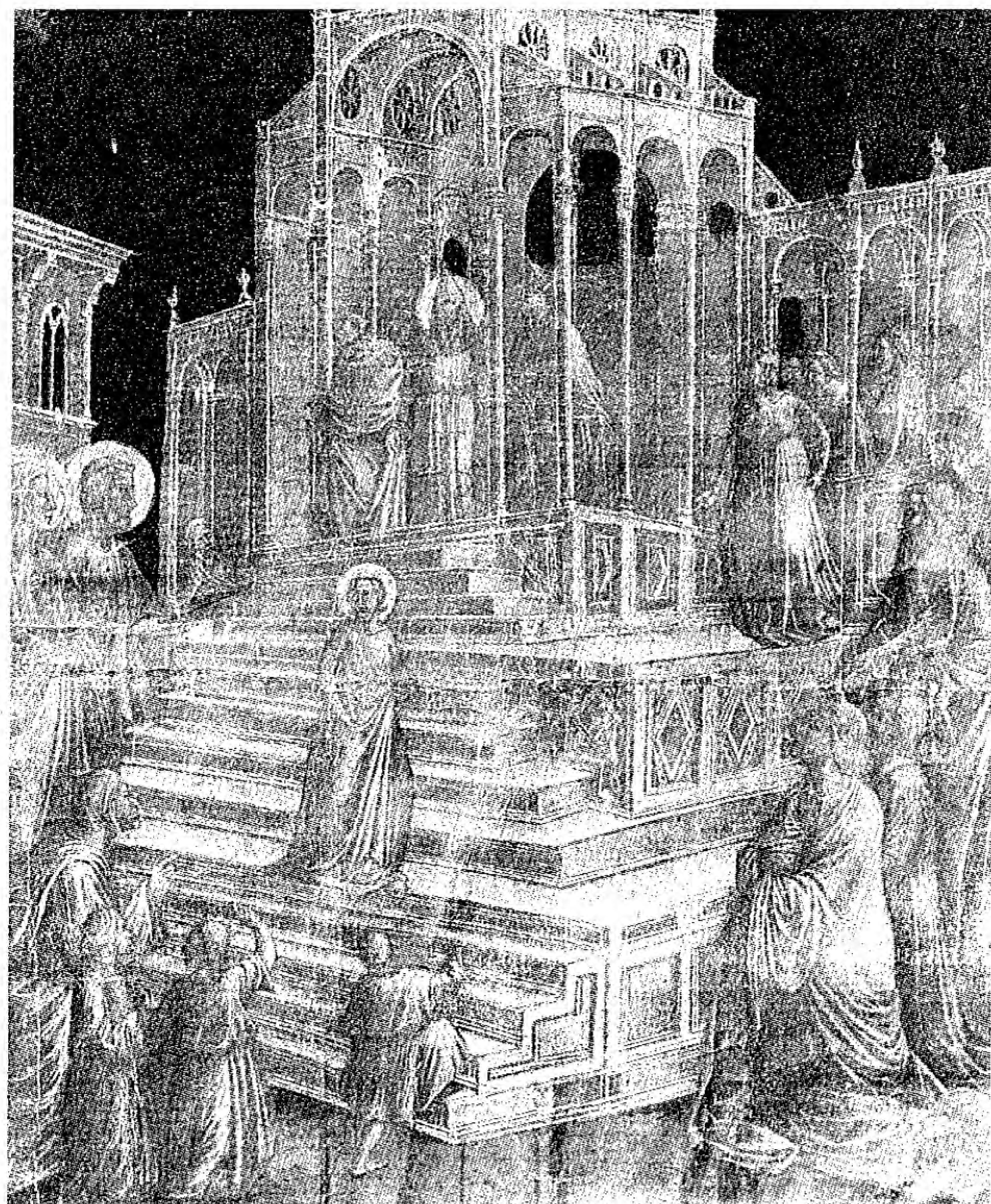
Abordar adecuadamente esta pregunta exigiría una vez más la aplicación de lo que Popper ha denominado la lógica de la situación. Uno de los factores a tener en cuenta sería de nuevo el psicológico, la velocidad a la que la satisfacción de determinadas ansias puede producir una reacción contraria originada por el exceso. Demasiada dulzura acaba por hacer que deseemos platos más astringentes[29]. En el juego de la competición, siempre se encuentran y se utilizan estímulos nuevos. Recordemos que Boccaccio comparaba los ingenuos placeres del esplendor con aquella otra satisfacción más intelectual ofrecida por el dominio de Giotto para engañar al ojo. He sugerido que el estilo internacional consiguió cierto equilibrio entre estos dos tipos de satisfacción en lo que denomino naturalismo selectivo. Pero el equilibrio pudo ser sólo inestable. El dominio del espacio representado por la escuela de Giotto no pudo sino atraer a los artesanos de toda Europa. Una vez más, esto se puede demostrar mediante otro préstamo hallado en las páginas de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, en donde el edificio del templo en el episodio de la Virgen (Fig. 141) está inspirado en un fresco de Santa Croce de Florencia realizado por el sucesor de Giotto, Taddeo Gaddi (Fig. 142). El interés que despertó este intrincado edificio queda de manifiesto en un dibujo en el que aparece copiado (Fig. 143), y podemos suponer que los herma-

141 *La presentación de la Virgen*, procedente de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, h. 1410. Museo Condé, Chantilly





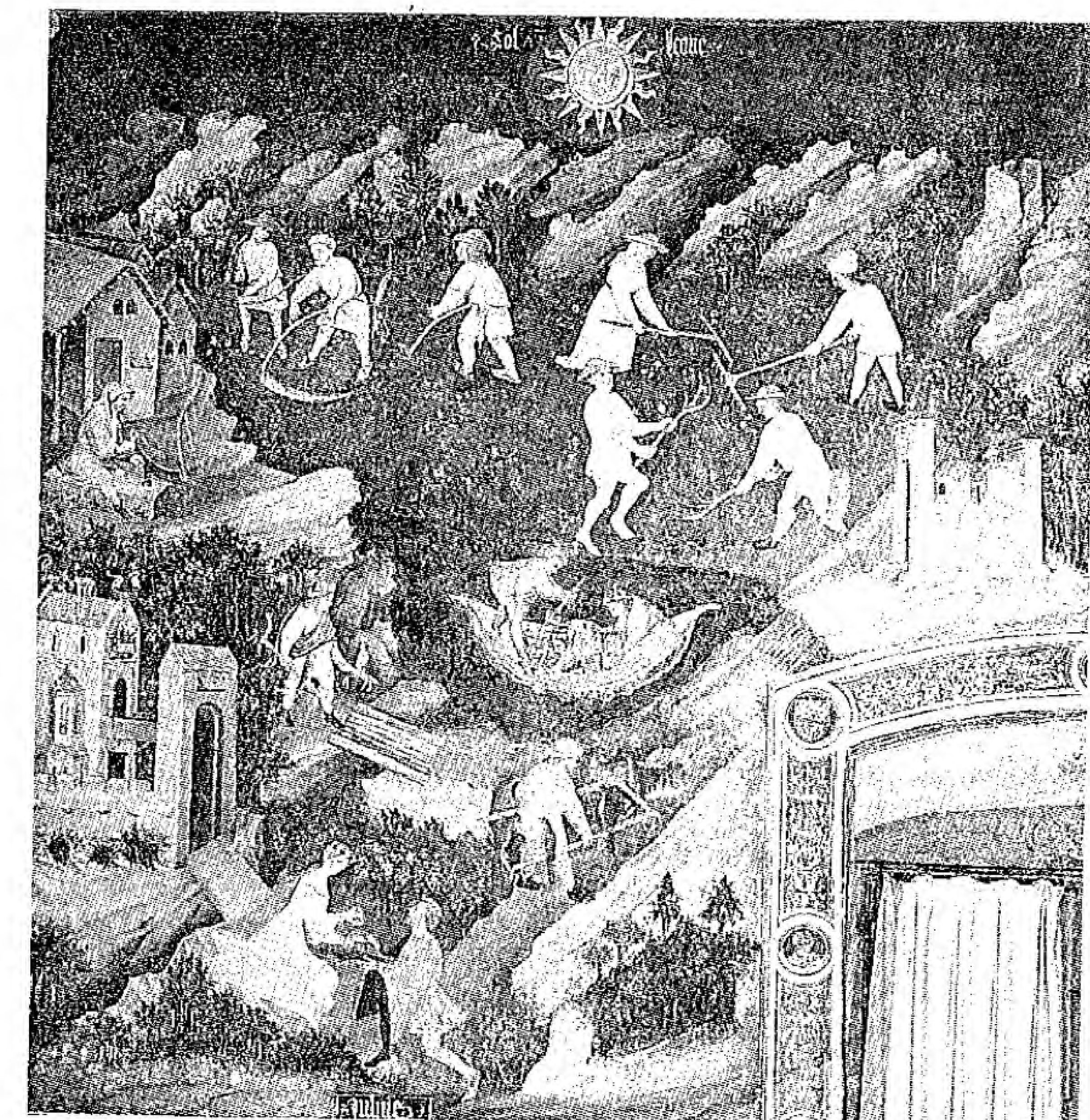
142 Taddeo Gaddi, *La presentación de la Virgen*, h. 1328. Santa Croce, Florencia



143 *La presentación de la Virgen*, dibujo según Taddeo Gaddi. Louvre, París

nos Limbourg podrían haber visto una copia similar. Tampoco debemos olvidar que lo que he denominado naturalismo selectivo no sólo se concentró en los placeres visuales. Se extendió a motivos que parecían interesantes o entretenidos, entre los cuales se encontraban la apariencia y la conducta de los palurdos o los bufones, utilizando el término en el sentido de Shakespeare (Fig. 144). No cabe duda de que siempre se encontraron motivos nuevos y nuevos mundos que conquistar, y la evolución de las décadas siguientes sugiere que estas nuevas conquistas adquirieron un prestigio creciente y eclipsaron la anterior admiración por el esplendor de lo radiante.

Poco después de 1430, menos de diez años antes de que Gentile da Fabriano terminara *La adoración de los Magos* en Florencia, el humanista Leon Battista Alberti expresó esta nueva escala de valores en su tratado de pintura, en el que desdeñaba el uso del oro porque suponía un logro mucho mayor por parte del artista representar el oro en lugar de aplicarlo[30]. Erwin Panofsky señaló que «gran parte de lo que seduce al ojo en la obra de Jan van Eyck se debe a su intento de atrapar en un medio diferente parte de ese esplendor y esmerada factura que tanto debió de haberle complacido en los tesoros de sus patrones y en los talleres de sus pacientes artesanos»[31]. Por supuesto, tenía razón. Pero aquí se inició una nueva espiral o proceso de retroalimentación. Fueron los artistas quienes mediante sus novedosas invenciones técnicas, como el desarrollo de la pintura al óleo en el norte o la invención de la perspectiva en el sur, hicieron que las delicias del estilo internacional parecieran pasadas de moda y crearon nuevos estándares de excelencia artística.



144 *Mes de Julio*, h. 1440. Torre dell'Aquila, Trento



Capítulo 4 **Cuadros para el hogar**

Conferencia pronunciada en el Courtauld Institute of Art de Londres en diciembre de 1977, e incorporada a una serie de conferencias pronunciadas en la Universidad de California en Berkeley, en octubre de 1978

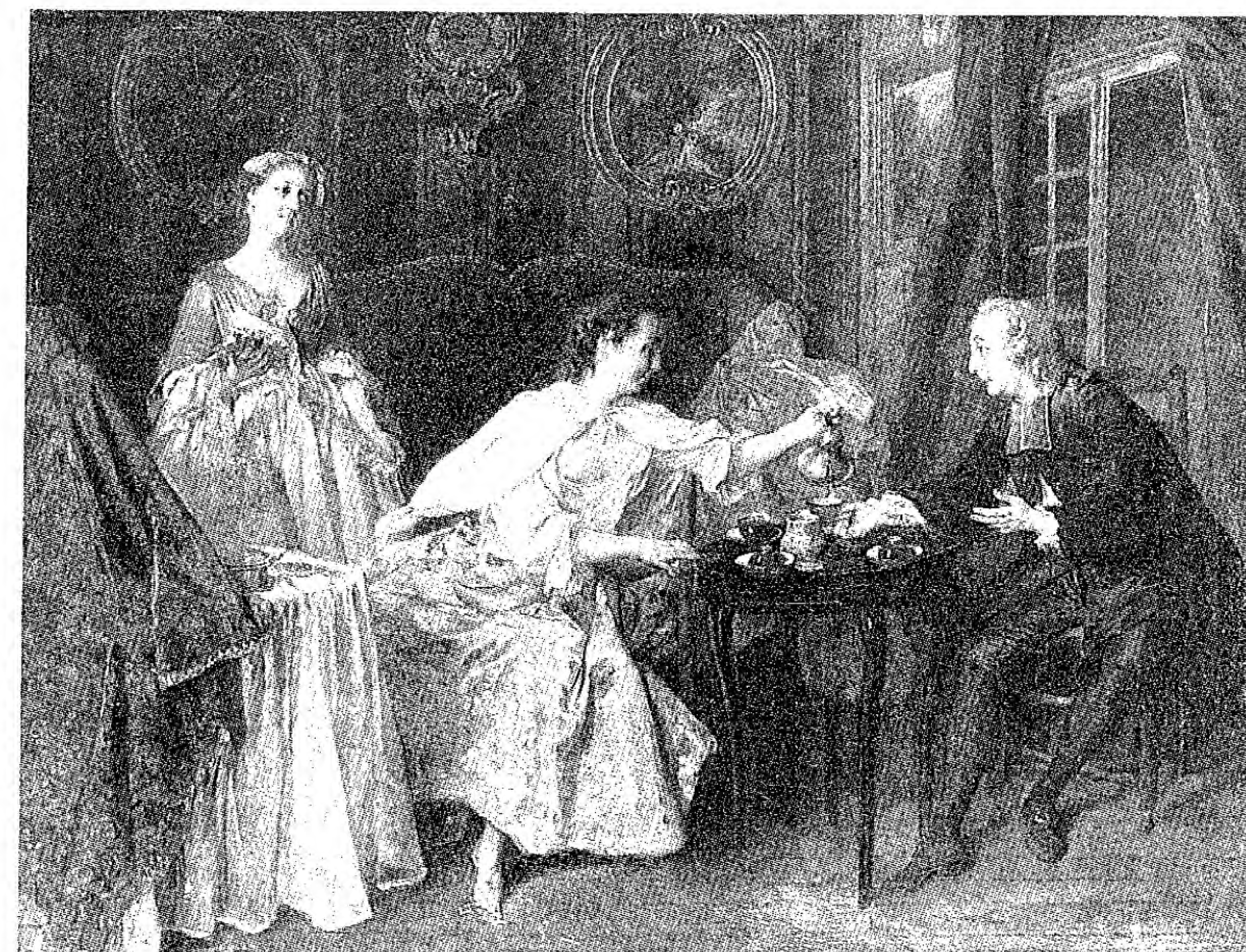
Se ha escrito mucho acerca de las grandes colecciones y de algunas de las representaciones hechas de ellas como el famoso catálogo pictórico de Tenier de la colección del archiduque Leopoldo Guillermo, gran parte de la cual fue a parar finalmente a las colecciones de los Habsburgo de Viena (Fig. 95). Sin embargo, no se puede decir eso mismo de los hábitos de las gentes humildes que decoraban sus habitaciones con cuadros, como puede verse en la imagen de Brekelenkam del taller de un sastre en el que hay una naturaleza muerta en la pared (Fig. 145). Esto se debe a que lo que podría denominarse «domesticación» de la pintura de caballete es mucho más difícil de documentar que la historia del coleccionismo, y la evidencia de ello se encuentra en gran medida en los estudios sobre la de-



145 Quiringh van Brekelenkam, *Taller de un sastre*, h. 1655-1660. National Gallery, Londres

coración de interiores[1]. Aunque estas obras proporcionan valiosísimas ilustraciones, no siempre responden a las preguntas que quisiera plantear.

Mi interés por este tipo de demanda de imágenes surgió por primera vez hace años cuando estaba en compañía de una altruista dama que, supongo, era profesora de apreciación artística. Ella clamaba contra los filisteos, y se me quedó grabada una de sus quejas: «Quieren que un cuadro vaya sobre un sofá», decía ella con cierta indignación quizá digna de mejor causa. Tal vez fue ese tono de indignación cargada de razón lo que despertó mi espíritu de contradicción, ya que sencillamente era y soy demasiado consciente de que a nuestro alrededor se cometen peores crímenes que el de decidir colocar un cuadro sobre un sofá. Además, como inveterado historiador que soy, reaccioné de forma menos emocional y más analítica. Empecé a preguntarme cuándo habían adoptado los filisteos aquellas demoníacas costumbres. Desgraciadamente no puedo ofrecer una fecha para este desastre, pero vale la pena señalar que esta indignidad es una de las primeras cosas que sabemos que sufrió uno de los cuadros más famosos de la historia del arte: *La primavera* de Botticelli. En el primer inventario del palacio de la ciudad de Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici —una familia que no es famosa por su filisteísmo— el cuadro aparece inventariado como situado sobre el catre, «sopra il lettuccio»[2]. Hay que reconocer que el «sofá» apareció en la historia posteriormente; la palabra es árabe y no se introdujo en el inglés antes del siglo XVIII. Quizá fuera la connotación de comodidad opulenta lo que despertó la cólera de mi amiga. En cualquier



146 Nicolas Lancret, *La mañana*, perteneciente a *Los cuatro momentos del día*, h. 1735. National Gallery, Londres

caso, la pieza de mobiliario del cuadro de Lancret de la Figura 146 puede dar derecho a esta descripción, y allí se puede ver no uno, sino dos cuadros colgados sobre el sofá en un lujoso tocador. Pero ¿por qué encima del sofá? Sin duda alguna, cualquiera que se siente en él no puede ver el cuadro, y si quiere mirarlo de cerca debe adoptar una agotadora postura inclinada como en el delicioso cuadro de Moritz von Schwind, si bien la dama no está pasando el dedo sobre un cuadro sino señalando un mapa (Fig. 147). Ciertamente, una de las ventajas de colocar un cuadro sobre un sofá debe de ser la de protegerlo de los machacones dedos de niños y adultos.

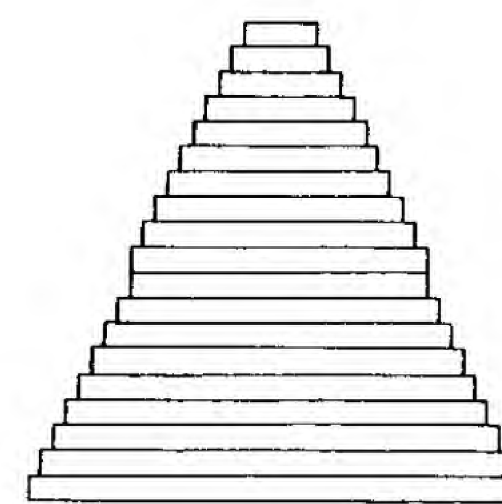
Pero éste puede ser sólo uno de los elementos de la tradición según la cual este tipo de muebles, ya se les llame sofá, catre, canapé o diván, parece exigir un cuadro como elemento que lo corone. Aquí, claramente, como tan a menudo sucede en la historia, interactúan un número indeterminado de motivaciones y exigencias. De modo que antes de despreciar a los habitantes del sencillo interior pintado por Georg Achen a comienzos del siglo XX (Fig. 148) es más prudente recordar que la elección de la disposición de esos cuadros hogareños y vidriados —ya sean cuadros, grabados o fotografías— debe de haber sido fruto de una deliberación estética: qué lugar requiere un cuadro y qué cuadro debería colocarse en determinado lugar. Colocar el cuadro o los cuadros sobre el sofá o en cualquier otro sitio de la pared de un interior podría calificarse de arte minimalista, de



147 Moritz von Schwind, *La visita*, h. 1860. Neue Pinakothek, Munich



148 Georg Nicolaj Achen, *Interior*, 1901. Museo D'Orsay, París



149 Pirámide con un escalón irregular

establecimiento de acentos visuales. En este aspecto, este tema podría haber formado parte de un capítulo de mi libro *El sentido del orden*, que se ocupa de la psicología de los diseños decorativos[3]. Permítaseme mostrar simplemente una ilustración de ese largo y un tanto complejo ensayo para explicar cómo se producen los acentos visuales y cómo nos afectan (Fig. 149). En pocas palabras, diríamos que cualquier ruptura de la continuidad se experimenta como un acento. Esperamos que las cosas sigan siendo como son y nos llama la atención que cambien. En esta pirámide, por ejemplo, cada escalón es un poco más estrecho que el inmediatamente inferior, salvo en el medio, en donde dos de ellos son iguales, e incluso esta ligera desviación nos pone sobre aviso para percibir el cambio o la ruptura. Nuestros sentidos son muy económicos: no examinamos lo que podemos dar por sentado. Y así, cualquier ruptura opera como un imán para el ojo. Existe por tanto en nuestra percepción una interacción constante entre regularidad y desviación. Sin la regularidad no podríamos hablar de una ruptura o interrupción. Si hay una cosa constante en el arte de la decoración se trata de esta interacción entre orden y perturbación.

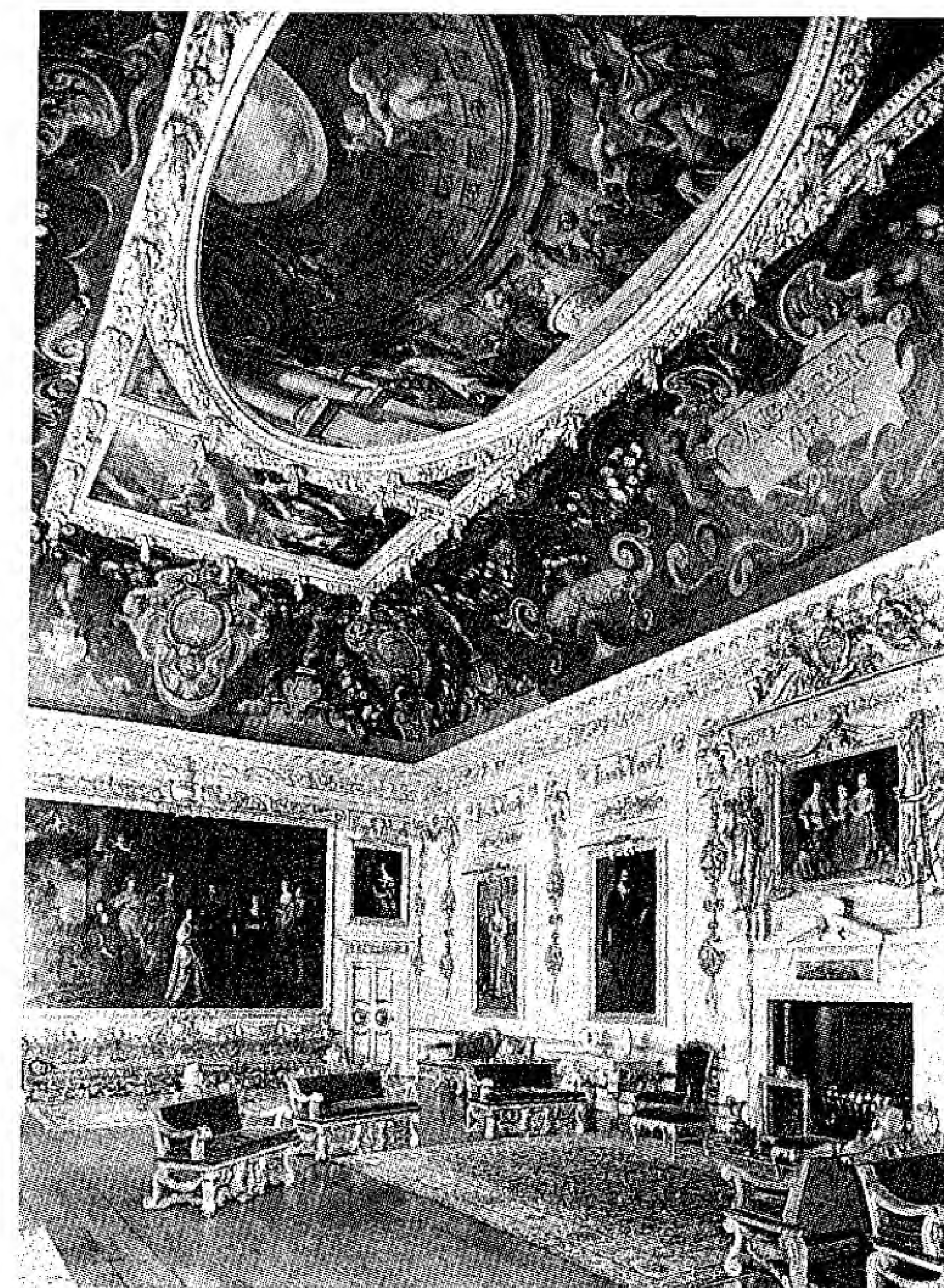
A menudo nuestra preocupación por los cambios de estilo nos impide ver las continuidades, aunque hasta el amante del arte más revolucionario se verá obligado a respetarlas. En la fotografía de la habitación que durante el otoño de 1914-1915 tuvo en París Gertrude Stein (Fig. 150) vemos un retrato obra de Picasso y otras obras de la vanguardia francesa, pero su



150 Estudio de Gertrude Stein en el n.º 27 de la rue de Fleurus, París. Otoño de 1914-1915. Fotografía perteneciente al archivo Cone, Museo de Arte de Baltimore

gusto no ortodoxo no le ha impedido alinear cuidadosamente los cuadros en la pared; como si, a diferencia de algunos surrealistas, estos artistas salvajes nunca hubieran pensado en abandonar el lienzo rectangular en sus creaciones. La comparación con un interior pintado de Pompeya (Fig. 17) muestra que el peso de la tradición es verdaderamente poderoso. Pero ¿es sólo tradición? Todos sabemos que la demanda de alineación es tan poderosa que la mayoría de nosotros no puede soportar que un cuadro esté colgado torcido. De hecho, una forma de tortura refinada podría ser la de encerrarnos en una habitación en la que no podamos colocarlos. Es cierto que el pintor alemán Georg Baselitz quiere que sus cuadros estén expuestos del revés; pero, que yo sepa, aun así quiere que estén colgados de la manera correcta[4].

A veces los decoradores del pasado convertían los cuadros en parte integrante del mobiliario encastrándolos en la pared para garantizar la alineación, si bien no todos disponían del material con el que contó Íñigo Jones para trabajar cuando en el siglo XVII creó la sala Double Cube de Wilton House, ya que algunos de los cuadros de este magnífico interior son de Van Dyck (Fig. 151). No todo en la habitación data de la época original[5], pero aun así muestra a la perfección esa interacción entre pintura y decoración, según la cual los lienzos principales tienen unas dimensiones similares y están espaciados en la pared a una distancia regular entre sí. Hay dos rasgos tradicionales que eran *de rigueur* en los hogares señoriales de los siglos XVII y XVIII: el de colocar un cuadro sobre la chimenea y el de situar otros sobre las puertas, en los *sopraporte*. Desde este punto de vista, el cuadro sobre el sofá podría denominarse *soprasofa*, ya que igual que la puerta o la chimenea irrumpe en la pared y crea una perturbación



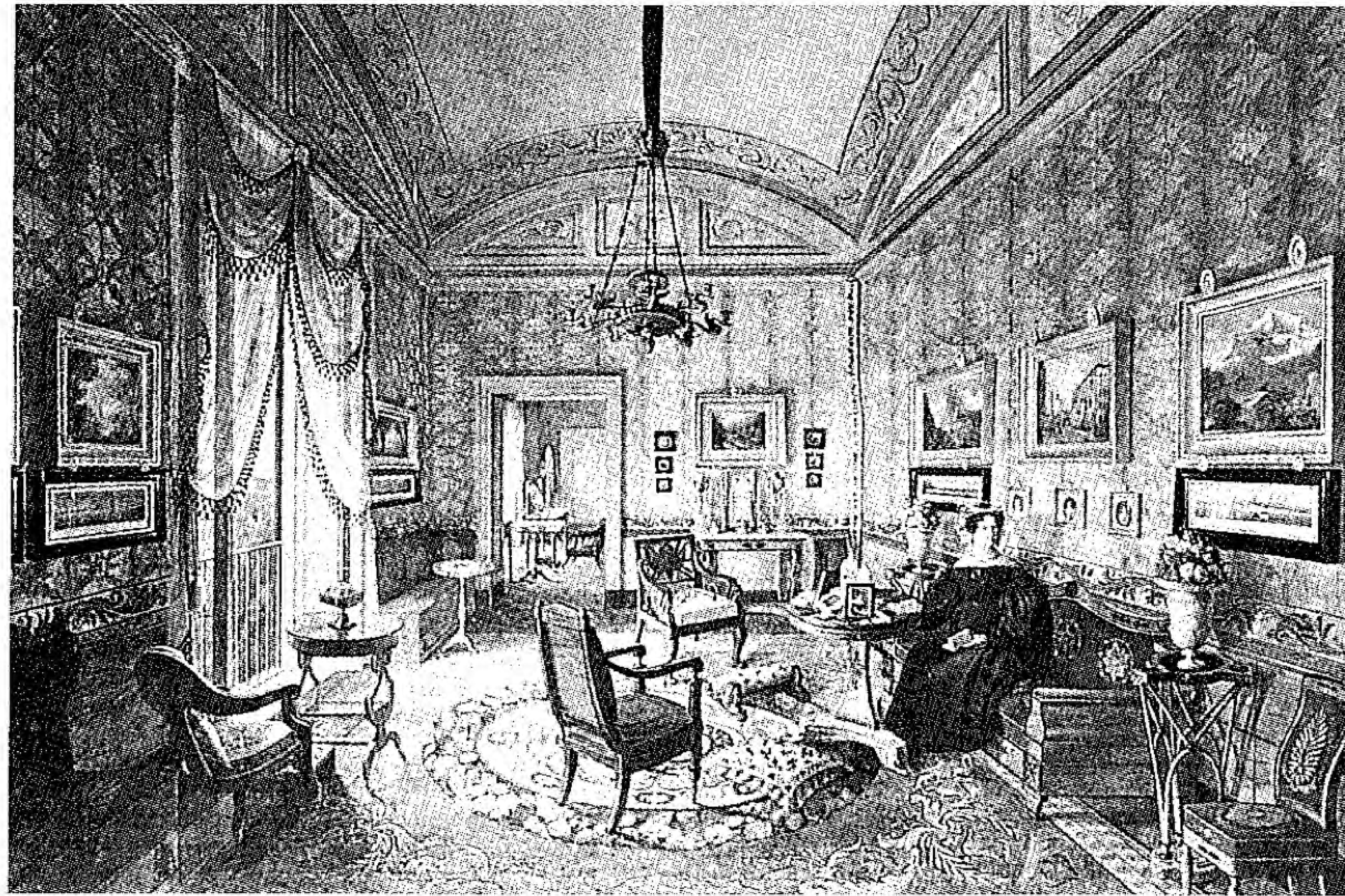
151 Sala Double Cube, Wilton House, Wiltshire, h. 1647



152 Esquema para ilustrar el principio de «rellenado»

que podría atenuarse, así hace también cualquier pieza del mobiliario. Exigimos siempre que se restablezca la continuidad. De modo que cuando vemos un vacío queremos rellenarlo, y este deseo se despierta cada vez con más facilidad una vez que el proceso parece haberse iniciado. El espacio que queda en blanco tras la primera intrusión parece haber asumido el carácter de marco que pide ser rellenado como si una operación hubiera quedado incompleta. En otros lugares he descrito como «enmarcado, rellenado y vinculación»[6] una de las operaciones básicas de los decoradores: el terreno vacío pide ser rellenado mediante un diseño que, a su vez, pueda crear una nueva forma que rellenar, y así *ad infinitum* (Fig. 152). Así, lo que el arquitecto ha creado en la Double Cube podría describirse como una serie de marcos que rellenar con cuadros que, a su vez, están enmarcados[7].

La vinculación de los cuadros de forma vertical u horizontal se consigue generalmente alineándolos en un eje común. Esto se aplica igualmente tanto al suntuoso interior en que se encuentra la reina Isabella de Nápoles en Capodimonte (Fig. 153) como a la sala de una pobre encajera de la Suecia del siglo XX (Fig. 154): al mayordomo de la primera ya no se le habría ocurrido romper la línea de los cuadros de la pared, igual que la costurera tampoco habría colocado el cuadro oval en un sitio distinto que bajo el reloj. Es sólo cuando se desea un énfasis extremo cuando es probable que el arquitecto aísle o coloque el cuadro entre rasgos simétricos



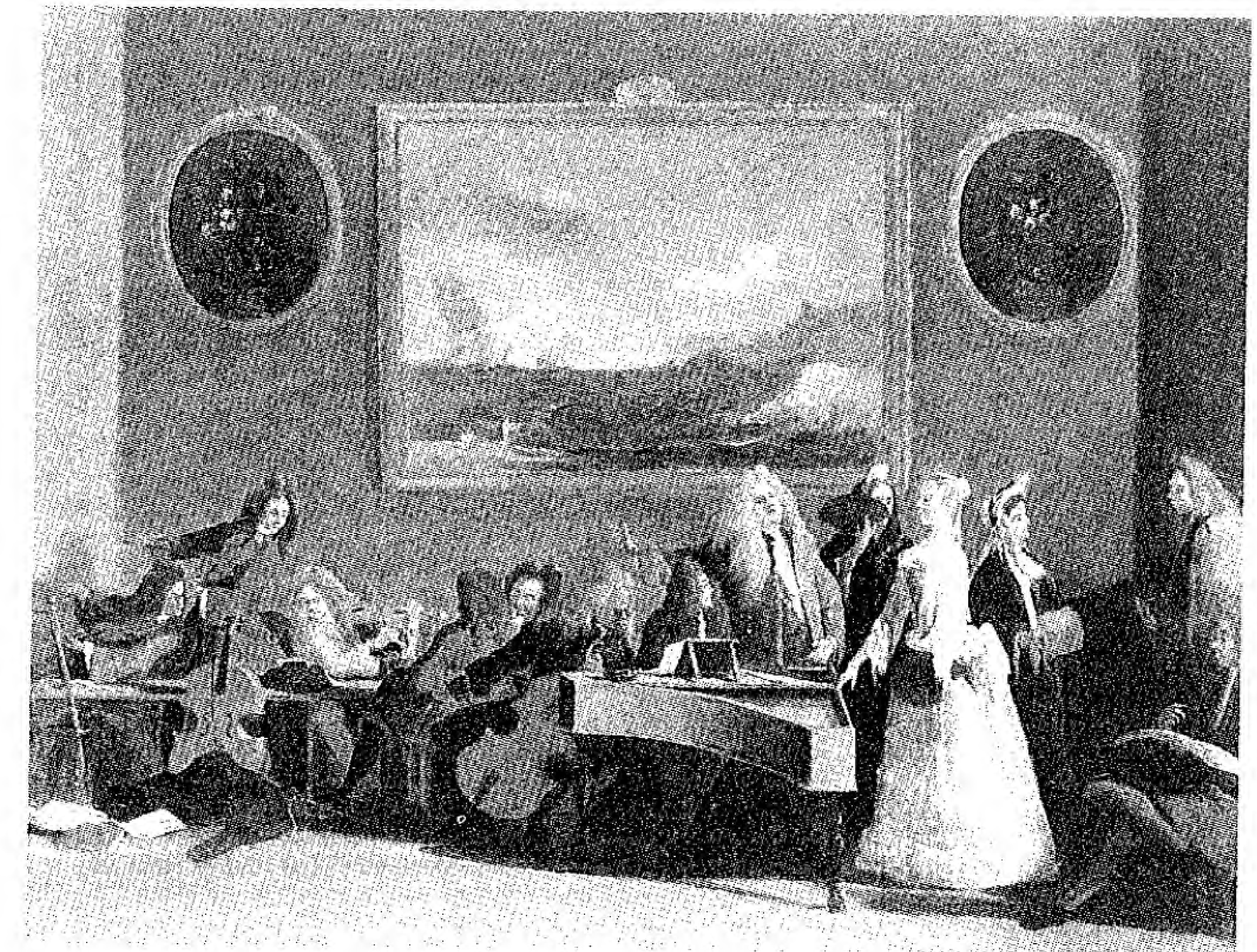
153 Atribuido a Carlo de Falco, *La reina Isabella en el Palacio de Capodimonte, Nápoles*, h. 1831-1832. Colección Mario Praz, Roma



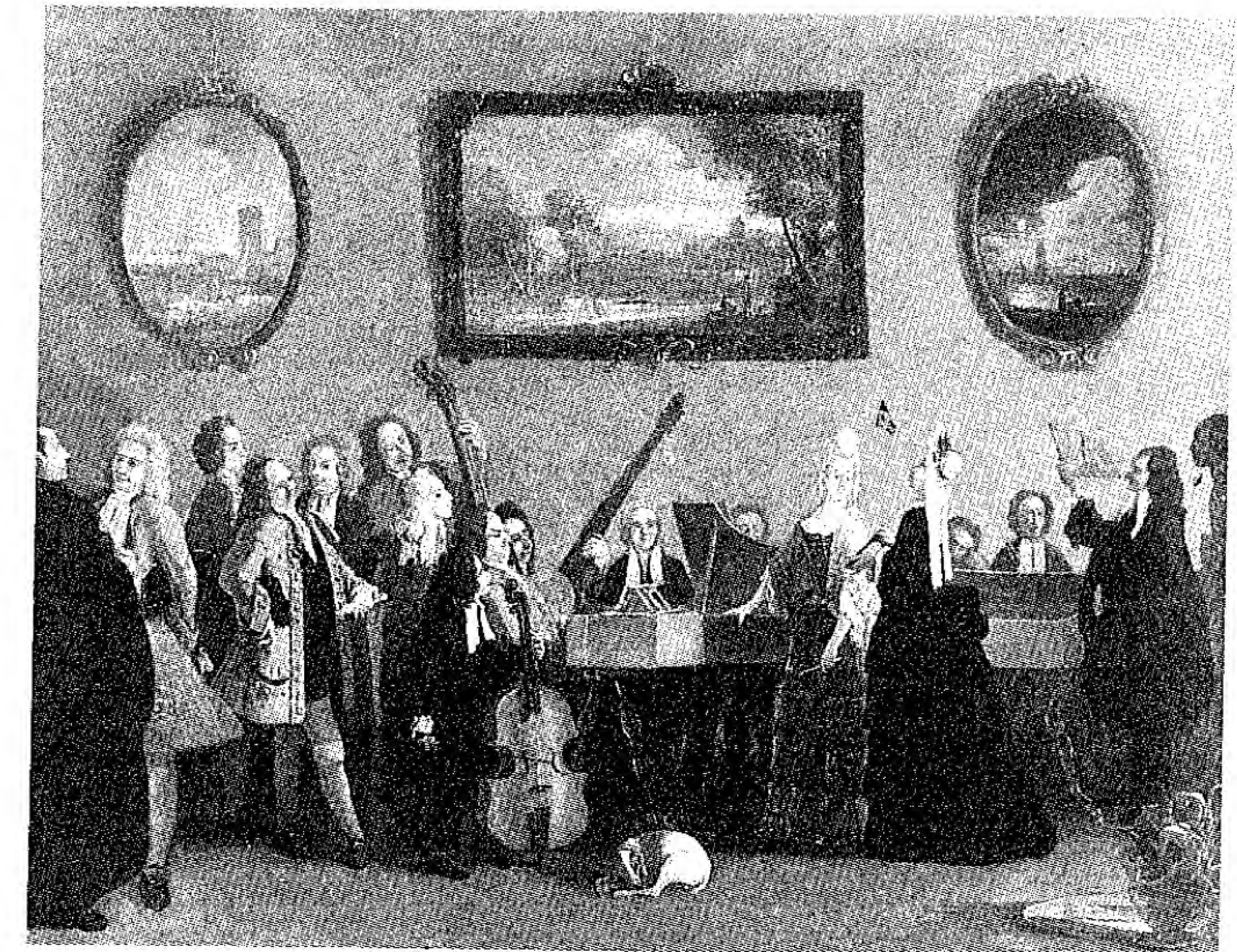
154 Hanna Glas haciendo encaje; fotografía de un interior de Suecia de principios del siglo xx. Procedente de S. Jonsson, *Bilder av Nådens Barn* (Estocolmo, 1963)

convergentes: los cuadros que están colgados en fila tienden a perder sus identidades individuales. Al igual que otros pintores del siglo XVIII y que posteriores fotógrafos de sociedad, Marco Ricci parece haber empleado interiores típicos para sus salas de conversación (Figs. 155 y 156). No es necesario decir que no quería que se expusieran una junto a otra, lo cual no sólo revelaría sus trucos compositivos sino que también alteraría el equilibrio interno de la sala.

Este juego de acentos básico debe ser recurrente cada vez que los cuadros se colocan juntos, ya sea en un museo o en la pared de un interior de Ricci. Esto mismo es de aplicación a la disposición de los cuadros en las



155 Marco Ricci, *Ensayo para una Ópera*, h. 1709. Yale Center for British Art, New Haven



156 Marco Ricci, *Ensayo para una Ópera*, h. 1709. Yale Center for British Art, New Haven

exposiciones y a la de las ilustraciones en los libros: los diseñadores deberían ser conscientes de la ligera degradación visual de la imagen individual y acaso también de los cuadros de las paredes; donde no hay un centro, sino dos, se resta énfasis al objeto individual.

Dista mucho de ser fácil descubrir cómo se practicó realmente en el pasado el arte de colgar cuadros. En nuestros museos y espacios turísticos hay muchos salones de época que pretenden ofrecernos la apariencia exacta de los interiores domésticos de diversas épocas pero, aun siendo útiles, la Figura 155 indica que no deben considerarse una prueba conclu-

yente[8]. No hay nada más fácil que quitar un cuadro de una pared y colgarlo en cualquier otro sitio, de modo que en raras ocasiones podemos estar seguros de que lo que vemos es auténtico. Antes del siglo XIX, pocas veces encontramos algún interés mínimamente desarrollado por la documentación, a la que tanto contribuiría el periodismo fotográfico. En un boceto de la habitación de su hermana en Leipzig (Fig. 157), obra de este aficionado con tantísimo talento que fue el compositor Felix Mendelssohn, podemos estar seguros de que él quería registrar una disposición concreta y marcar la alineación con la *sopraporta* que quedaba. Por otra parte, el cuadro de Cazin de la humilde habitación de un suburbio de París en donde murió Gambetta tras un accidente en 1882 fue realizado probablemente a partir de una fotografía (Fig. 158). Por supuesto que ya se habían pintado interio-





157 Dibujo de Felix Mendelssohn de la habitación de Rebekka Mendelssohn en su casa de Liepzigerstrasse 3, h. 1830. Mendelssohn Archiv, Staatsbibliothek, Berlín

158 Stanislas-Henri-Jean-Charles Cazin, *Habitación en que murió Gambetta*, 1883. Musée National du Château de Versailles

159 David Vinckboons, *Vanitas*, 1620. Rijksmuseum, Amsterdam

res anteriormente, pero los pintores pueden haber tenido sus propias razones cuando introducían uno o varios cuadros en un interior. Por ejemplo, el grabado de David Vinckboons (Fig. 159) es una *Vanitas*, y por tanto se pretende que veamos no sólo la pareja apasionada sino también la amenaza del castigo en la pared; no debemos concluir que aquello fuera alguna vez un comedor.

Hay una transición natural de la pintura devota de una iglesia o capilla a la obra de museo, y hay una transición similar de la imagen devota al cuadro para el hogar. En la habitación del padre de santa Úrsula del hermoso ciclo de Carpaccio que se encuentra en Venecia (Fig. 160), hay en la pared una imagen de este tipo que representa a la Virgen, exactamente igual que el que tiene en la pared el estudioso del grabado (Fig. 161) de ese extraño romance que es el *Hypnerotomachia Poliphili*, publicado en 1499, y que representa una de esas figuras de medio cuerpo tan populares en Venecia, quizá Cristo o san Pedro.

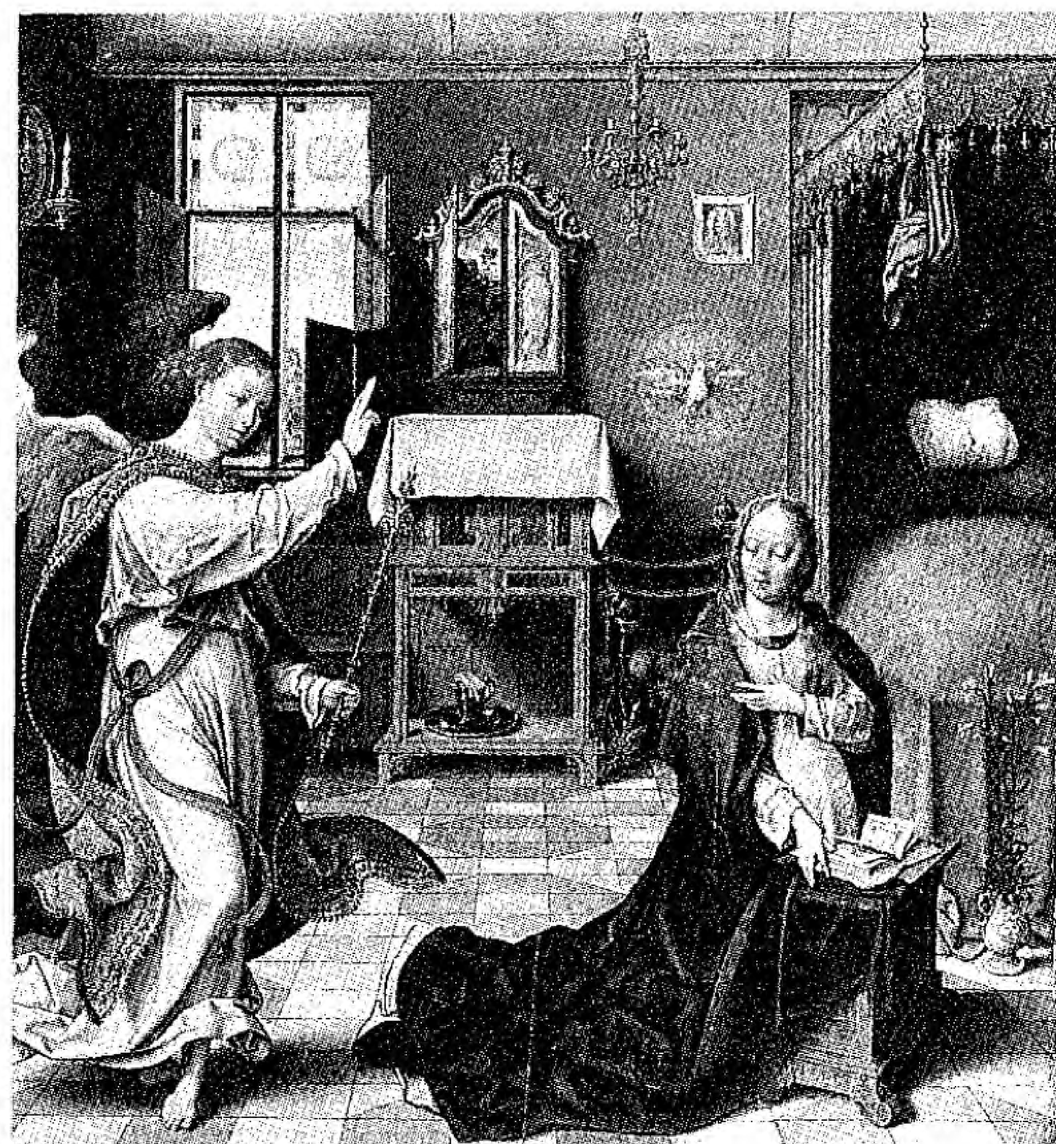
En el arte italiano, las miradas fugaces a un interior doméstico son ciertamente raras; era distinto al norte de los Alpes. En *La anunciación* de Joos van Cleve de principios del siglo XVI (Fig. 162) vemos a la Virgen en oración en su aposento, y al fondo una capilla privada y una hoja sin enmarcar clavada en la pared cerca de la cama. Podemos ver una imagen devota

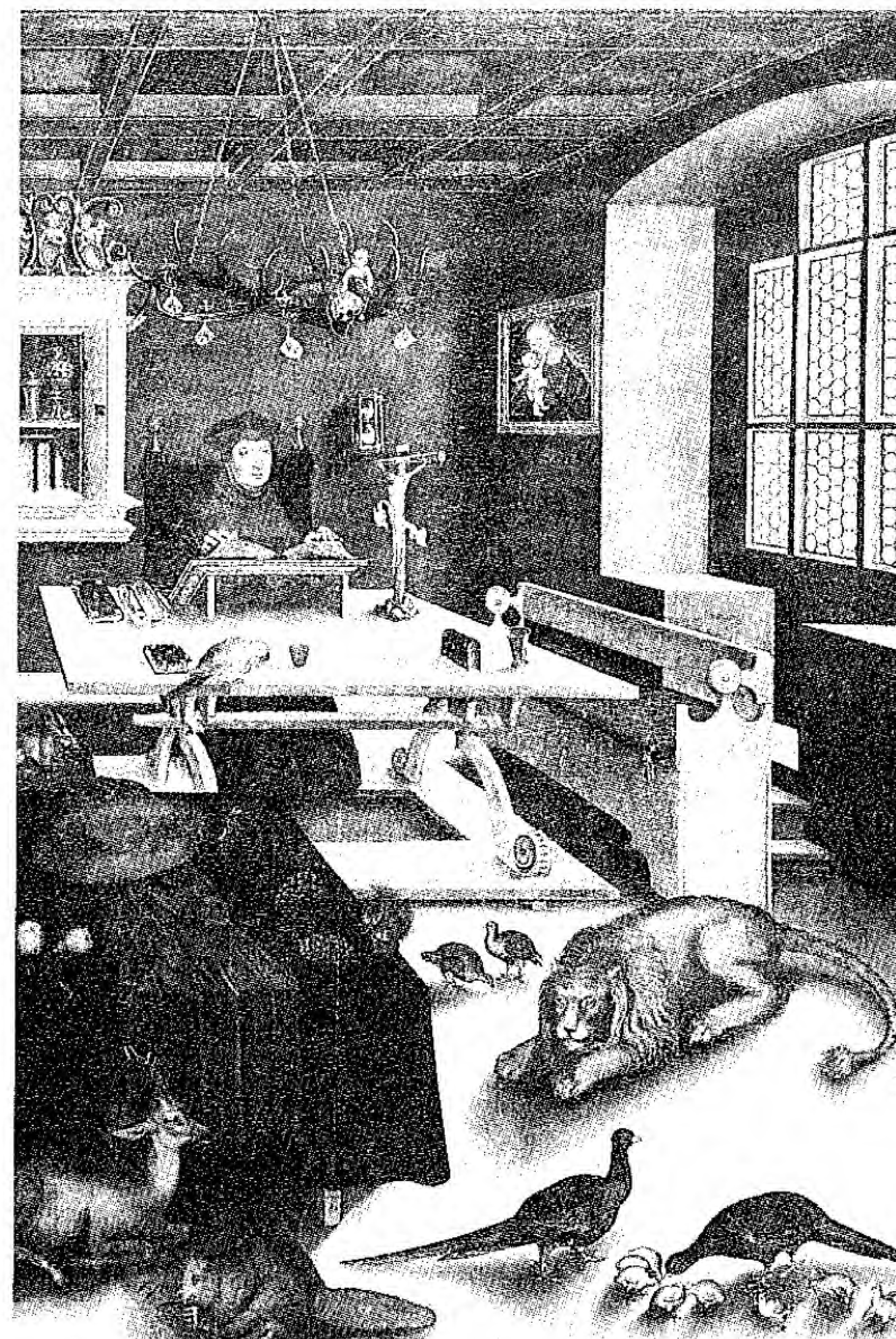
160 Vittore Carpaccio, *Llegada de los embajadores a Bretaña*, procedente del ciclo de santa Úrsula. Detalle que muestra la habitación del padre de santa Úrsula, h. 1495-1496. Academia, Venecia

161 Xilograbado procedente del *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, 1499, en el que aparece un hombre en su estudio









162 Joos van Cleve, *La anunciación*, h. 1525. Metropolitan Museum, Nueva York, Colección Friedsam

163 Lucas Cranach, *Retrato del cardenal Alberto de Brandeburgo*, 1525. John and Mable Ringling Museum, Sarasota

similar, en esta ocasión enmarcada, cerca de la ventana del *Retrato del cardenal Alberto de Brandeburgo* de Lucas Cranach (Fig. 163).

Es a este característico amor al detalle realista propio de la pintura del norte al que debemos la convincente representación de un interior pobre de Ludger Tom Ring de la segunda mitad del siglo XVI (Fig. 164), en la que se muestra a Cristo y a sus discípulos en el fondo y la preparación de alimentos en el primer plano. Aquí hay dos cosas dignas de mención: en primer lugar, la relegación de los cuadros más grandes a la zona más alta bajo el techo; y en segundo lugar, la cuidadosa alineación hasta de los cuadros más pequeños, entre ellos un retrato, con las líneas del mobiliario, algo que podríamos no haber imaginado pero que parece bastante verosímil.

Hay un buen montón de evidencias de que a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII los cuadros normalmente estaban pegados al techo. Entre las pruebas más sorprendentes de ello se encuentra un grabado fechado en 1609 y realizado según una obra de Claes Janszoon Visscher que representa *La elegancia en la comida*, en el que hay un tríptico en lo alto de la chimenea (Fig. 165). Podría parecer que el artista se tomó aquí libertades en aras de su tema, pero existe toda una categoría de pruebas para la que no se puede sospechar que haya motivos ulteriores. Se trata de las casas de muñecas, una

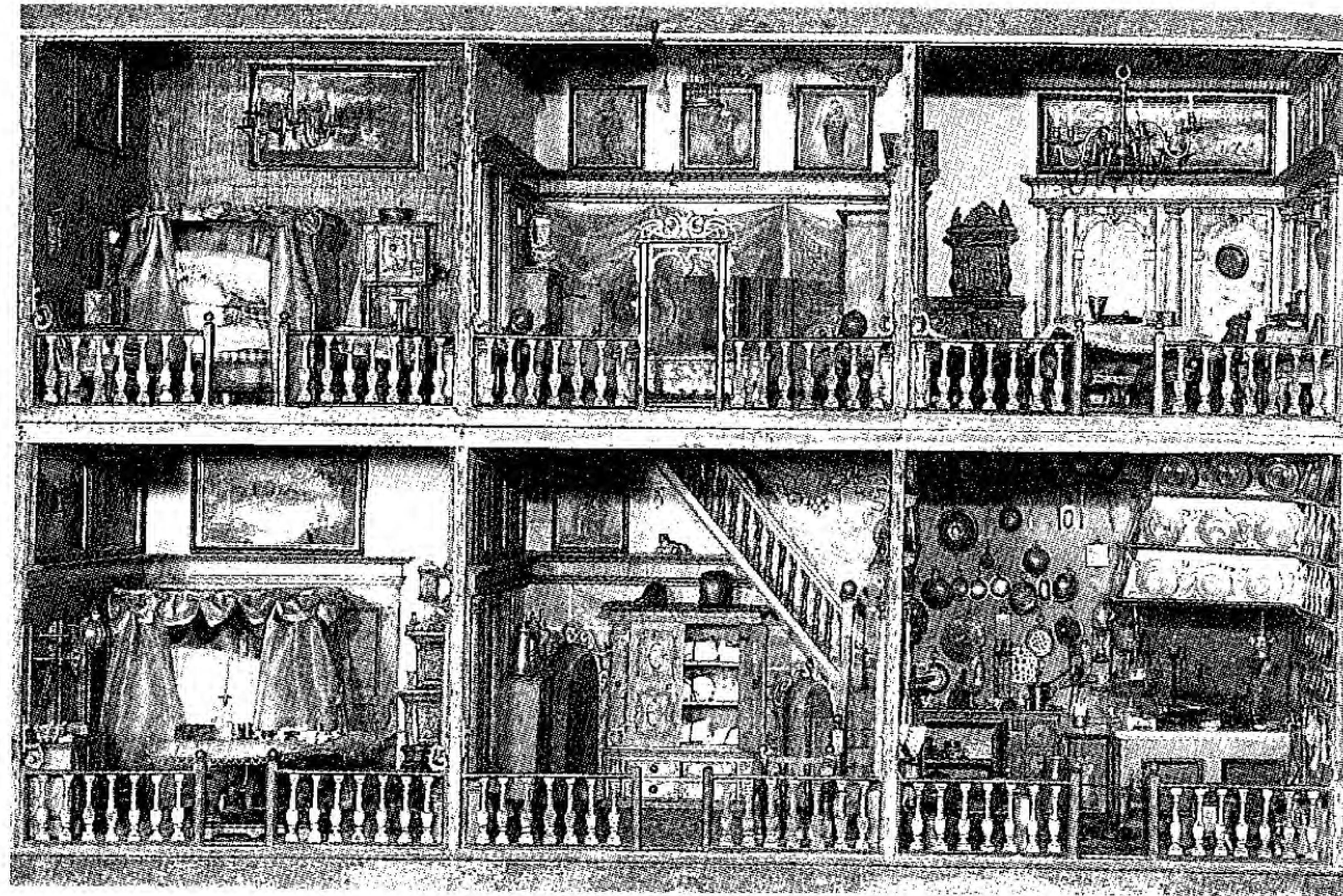


164 Ludger Tom Ring el Joven, *Banquete de bodas en Canaán*, 1562. Anteriormente en Berlín, Museo del Káiser Federico



165 Petrus Kaerius según Claes Janszoon Visscher, *La elegancia en la comida*, 1609, aguafuerte

encantadora especie de juguete cuya producción se inició como muy tarde en algún momento de comienzos del siglo XVII[9]. Uno de estos ejemplares de Nuremberg fechado en 1639 (Fig. 166) indica muy claramente cómo se disponían los cuadros en la casa de un burgués. El examen individual de las habitaciones explica muy claramente por qué la zona baja de la pared se consideraba inadecuada para los cuadros: los revestimientos no debían dañarse con ganchos ni clavos, de modo que los cuadros se quedaban encima de los paneles del revestimiento para rellenar el hueco entre éstos y el techo y quedar de



166 Casa de muñecas, 1639. Germanisches Museum, Nuremberg

algún modo fuera del alcance de la mano. Encontramos básicamente esta misma disposición en los interiores mucho más grandes pintados por el artista holandés del siglo XVII Bartholomaeus van Bassen (Fig. 167). En gran medida, éstos son sin duda fantasías arquitectónicas, pero los documentos revelan este mismo hecho refiriéndose incluso a determinados coleccionistas. Uno de ellos, Phillips van Valckenisse, que murió en Amberes en 1614, poseía unos 450 cuadros, de los cuales casi un tercio eran copias. En la sala de la planta baja tenía, según dice el inventario por encima de la línea de las puertas, ocho paisajes de Joos de Momper y dos de Sebastian Francken encastrados en la pared[10]. Otra habitación estaba equipada de forma similar con nueve paisajes, y otra pequeña sala con dos marinas y otros dos paisajes de De Momper.

Debemos suponer que muchos de los cuadros de esta época y del norte hayan estado destinados a esta especie de friso bajo el techo, y esto debe hacer que nos planteemos la pregunta de si el artista tuvo en cuenta en algún momento este punto de vista desde el que iban a contemplarse. La pregunta es menos abstrusa de lo que puede parecer, ya que hay un famoso pasaje de Platón, conocido seguramente entre los humanistas de los Países Bajos, en el que nos enteramos de que los escultores tienen en cuenta la ubicación de su obra en lo alto de los templos mediante la alteración de las proporciones[11]. Aun así, no es necesario que solicitemos que nuestros museos «eleven al cielo» sus Bruegels de ahora en adelante. Yo pedí que fotografiaran desde abajo uno de estos famosos cuadros, *El campesino y el escarzador*, y no mejoró nada (Fig. 168). Si el pintor hubiera querido producir realmente lo que se denomina una anamorfosis —una imagen que se corrige por sí sola cuando se la contempla desde determinado ángulo, normalmente a través de una mirilla— habría tenido que pintar la cabeza



167 Bartholomaeus van Bassen, *Interior flamenco*, h. 1620-1630. Rijksmuseum, Amsterdam



168 Pieter Bruegel el Viejo, *El campesino y el escarzador*, 1568 (fotografiado desde abajo). Kunsthistorisches Museum, Viena

más grande que los pies, ya que aquélla queda más lejos. Pero tenía todo tipo de razones para ceñirse a las proporciones verdaderas, ya que cuando miramos un cuadro, ya sea de lado o desde abajo, automáticamente tenemos en cuenta estas alteraciones de la perspectiva mediante lo que técnicamente se conoce como mecanismo perceptivo de las regularidades, de modo que afortunadamente podemos olvidarnos de la posibilidad de haber contemplado estos cuadros desde el ángulo equivocado.

En cualquier caso, la historia de la domesticación de la pintura de caballete en los Países Bajos durante el siglo XVII es también la historia de su descenso dentro del salón y de la creciente autoafirmación de la propia pintura. Aquí hay muchas evidencias, aunque nunca podemos conseguir

reconstruir uno por uno los pasos que se dieron y la participación que tuvieron en este proceso las diferentes ciudades y clases sociales. Entre los muchos ejemplos existentes hay dos cuadros de compañías galantes; uno de ellos obra de Palamedesz. (Fig. 169) en el que los cuadros todavía se encuentran por encima de la línea de la puerta, aunque también pudieron haber estado colgados más abajo en la pared sin revestir; el otro es de Dirck Hals (Fig. 170) y muestra que hay una resplandeciente imagen mucho más abajo, pero en esta ocasión representa un cuadro decorativo suspendido de un riel de cortina.

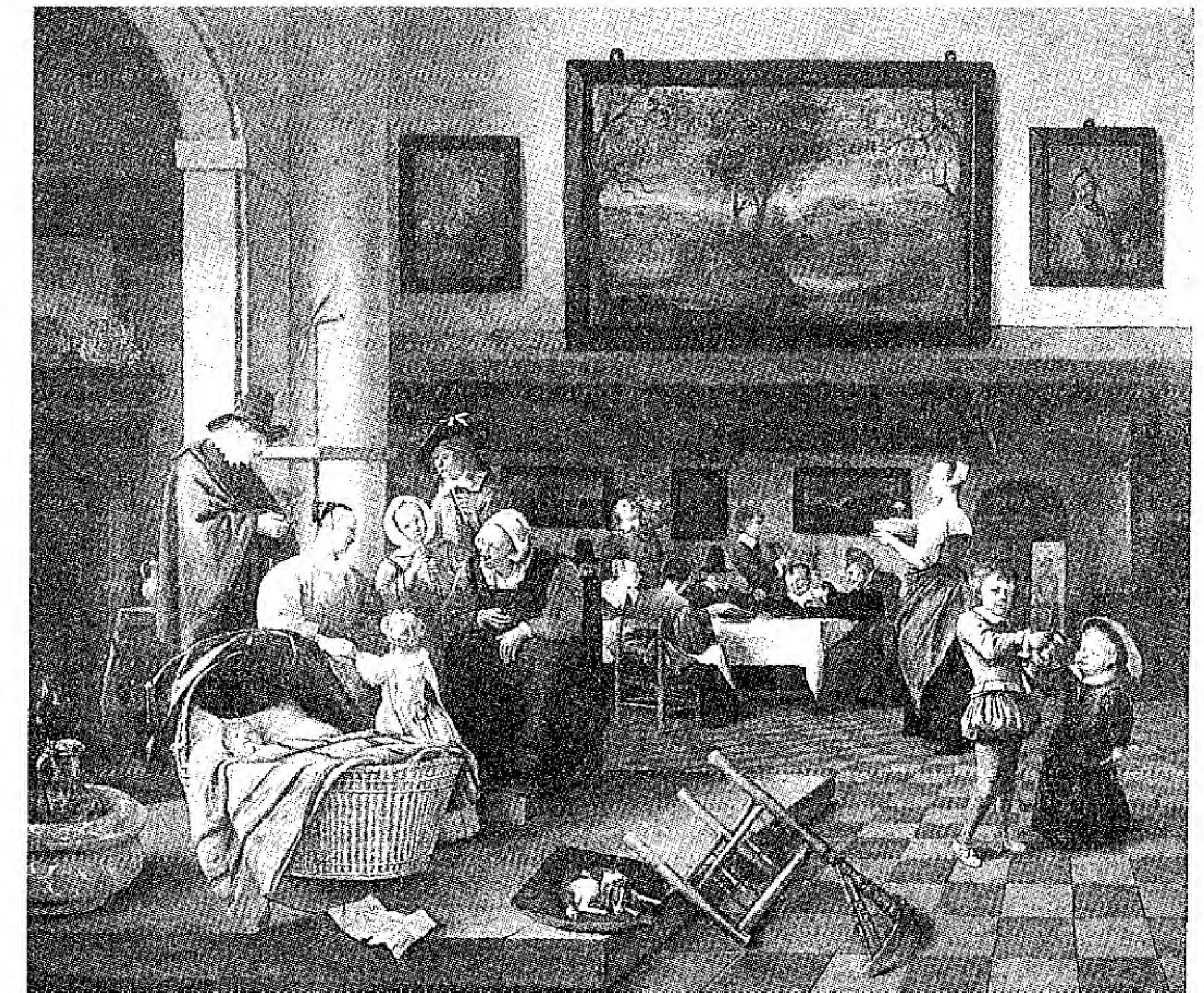
La transición, si podemos llamarla así, desde la zona alta a la zona baja, puede ejemplificarse mediante un interesante cuadro de Jan Steen en el que se muestra una boda campesina (Fig. 171). No estoy seguro de que sea completamente fiable, ya que parece un poco un escenario, pero combina





169 Anthonie Palamedesz., *Alegres compañías en un salón*, 1633. Rijksmuseum, Amsterdam

170 Dirck Hals, *Fiesta en la mesa*, 1626. National Gallery, Londres



171 Jan Steen, *Boda campesina*, h. 1633. Gemäldegalerie, Berlín

las dos fases que he descrito. Hay una fila de cuadros grandes todavía apretada en el techo; un paisaje monumental y un busto de género al estilo de Frans Hals (que Steen utilizó más de una vez). Debajo hay otra fila, en esta ocasión a la altura de la vista, de cuadros de gabinete más pequeños. Tanto si es auténtica como si no, la impresión que uno obtiene de los interiores holandeses es que sin duda había una gran demanda de cuadros para el hogar. El comentario está teñido de un sesgo inesperado en un famoso apunte del diario de John Evelyn fechado el 13 de agosto de 1641:

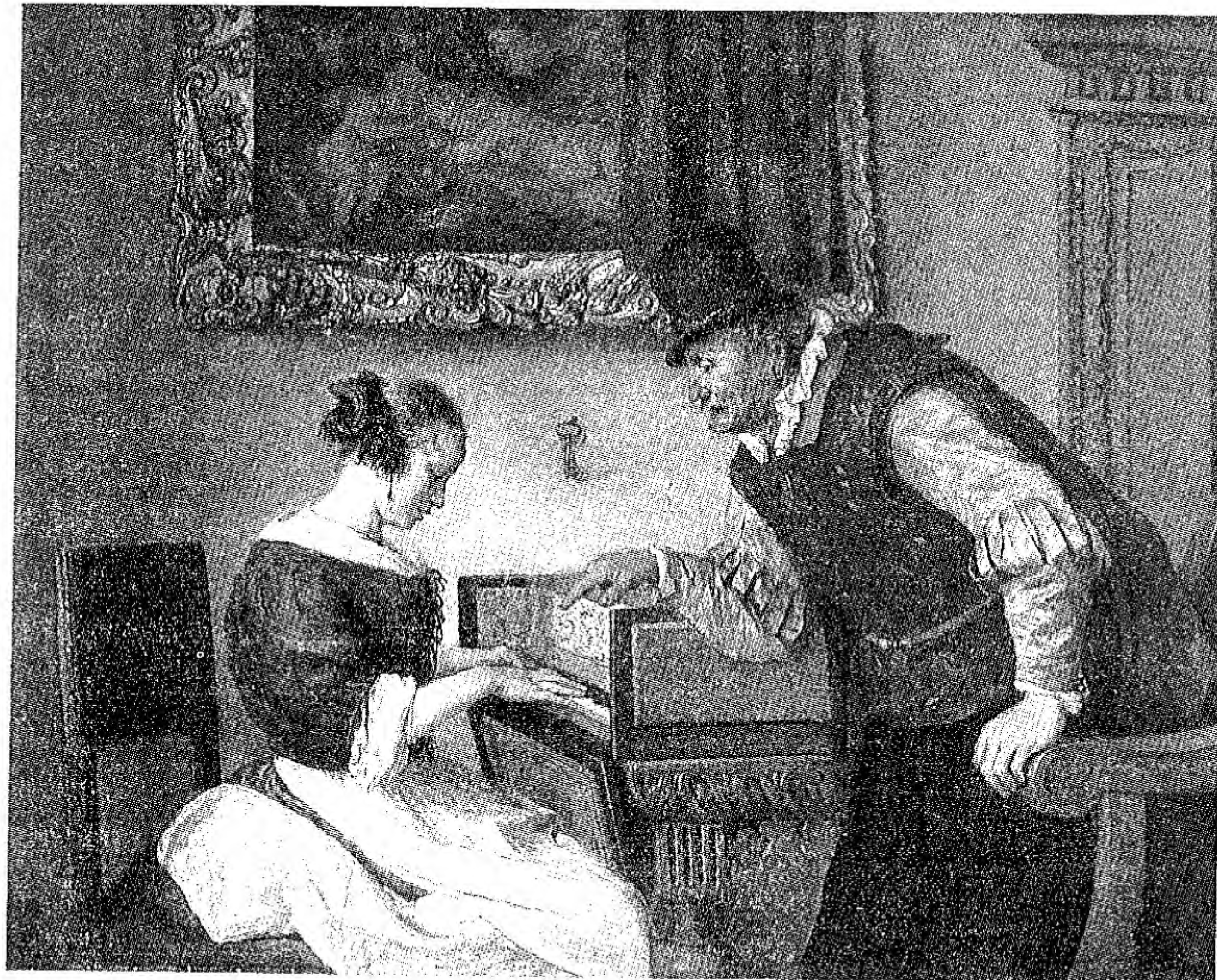
> Llegamos tarde a Rotterdam, en donde se celebraba su feria o mercado anual, que estaba tan abastecida de cuadros (particularmente de paisajes y burlas, que es como ellos llaman a sus representaciones bufonescas) que me dejó ciertamente sorprendido. Algunos de ellos los compré y los envié a Inglaterra. La razón de esta acumulación de cuadros, y de su baratura, se deriva de su falta de tierras en las que emplear lo que acumulan, de modo que es habitual encontrarse con que un granjero común desembolsa dos o tres mil libras en esta mercancía. Sus casas están llenas de ellos y los venden en sus ferias a precio de ganga[12].

En este relato hay, por supuesto, una paradoja que debo dejar que expliquen los economistas. Nos dicen que los cuadros son baratos, pero que hay una gran demanda porque se invierte en ellos para cuando de ellos se puedan obtener beneficios. Una cosa es bastante segura: en raras ocasiones los pintores obtenían beneficios. Sabemos que Jan Steen tenía que comple-

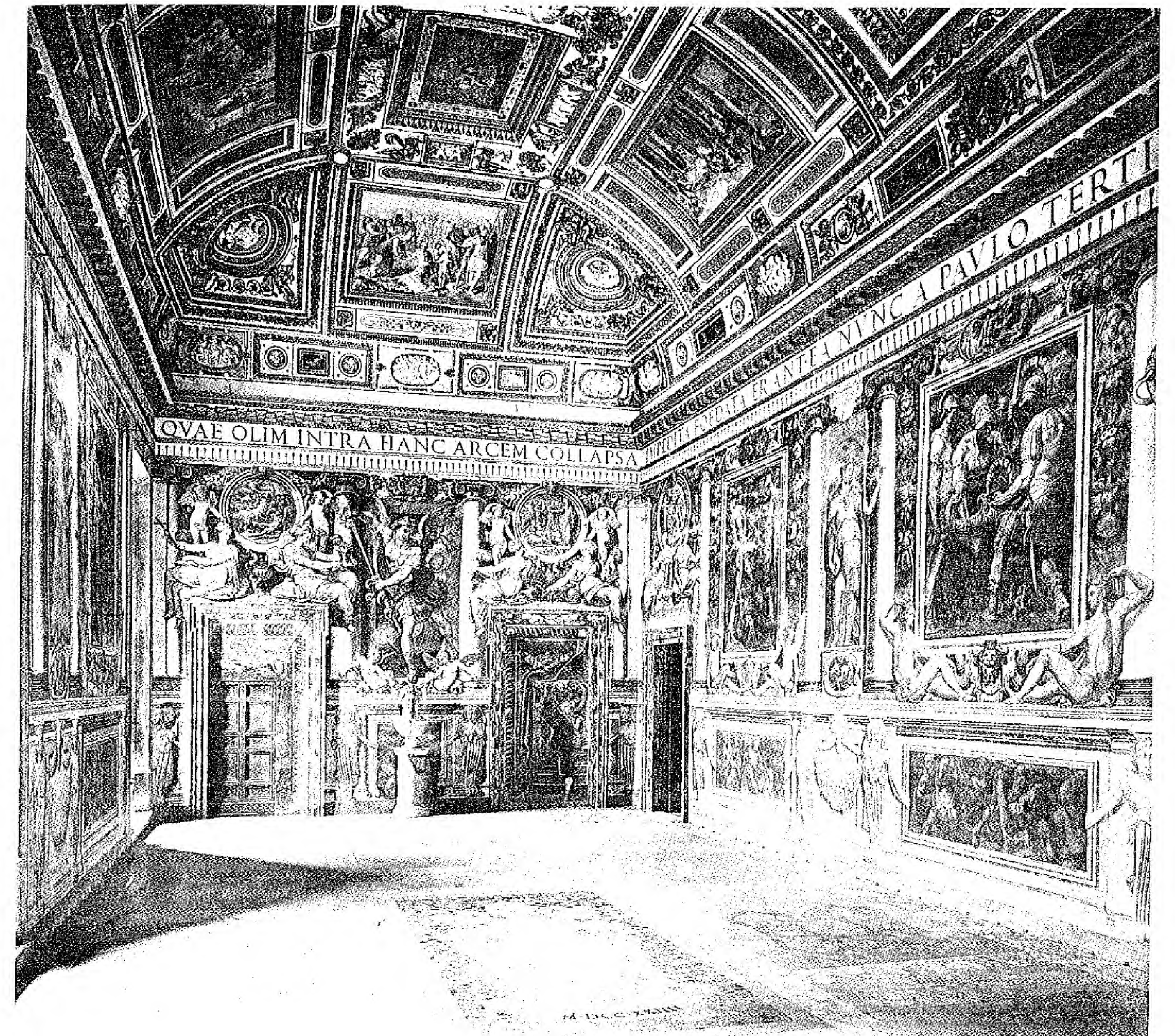
mentar sus ingresos de la pintura regentando una posada. Quizá aquí, como tan a menudo sucede, eran los intermediarios los que se llevaban la mayor parte del dinero.

Aun así, existen evidencias intrínsecas de que el cuadro para el hogar se ha convertido en una preciosa mercancía. Cuando fue desplazado hacia abajo, con frecuencia se le añadía una cortina para que estuviera mejor protegido contra el polvo y la luz y, como se ve en otro cuadro de Jan Steen, ahora a menudo se exhibía en un suntuoso marco dorado (Fig. 172). Podemos ver estas y otras manifestaciones del estilo de vida opulento adoptado por los ciudadanos prósperos de los Países Bajos, que cada vez más deseaban no ser menos que sus vecinos ricos de la Europa católica. Porque, a pesar de lo poco que sabemos acerca del modo en que los italianos decoraban sus interiores, no cabe duda de que el pesado marco dorado había sido adoptado allí mucho antes de que se pusiera de moda en los Países Bajos[13].

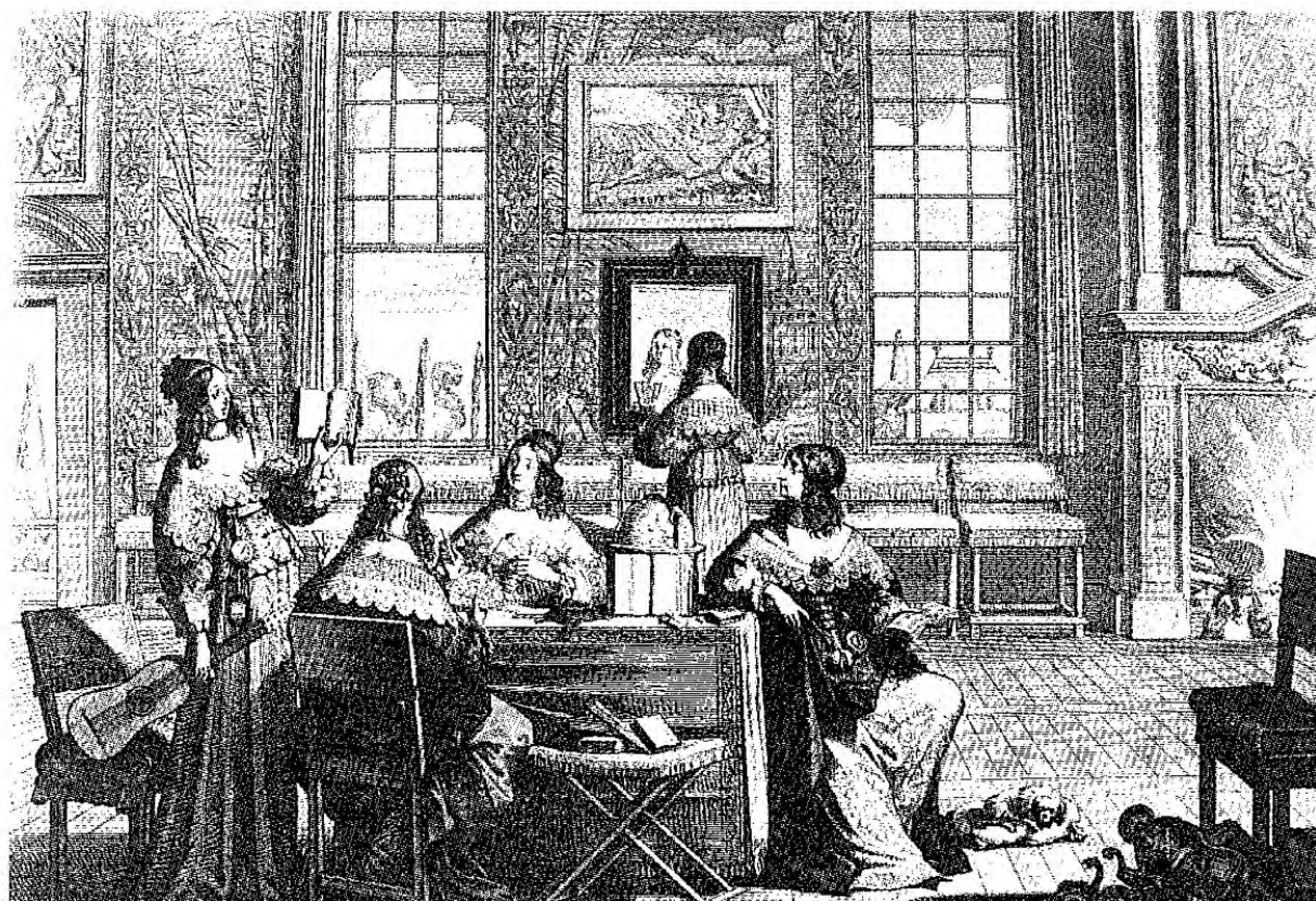
Existe un seductor documento de la corte de Mantua originario de 1531: se trata de una carta del mayordomo sobre la disposición de los aposentos de la prometida del duque Federico Gonzaga[14]. En una de las grandes alcobas había de colgarse cuadros con marcos dorados seleccionados para la ocasión por la formidable madre del duque, Isabella d'Este. Constituye una jugosa lista de las posesiones de una gran familia, en la que hay obras de Mantegna, Rafael, Tiziano, Leonardo y otros; pero sólo dos de ellas pueden identificarse con alguna certeza: el *Retrato de León X* que en Mantua se creía que era obra de Rafael, aunque sólo era una copia realizada por Andrea del Sarto, y el *Cristo muerto* de Mantegna. Sin embargo, en determinado aspecto la carta despierta sólo nuestra curiosidad sin llegar a satisfacerla, ya que resulta que esta espléndida galería de arte estaba concebida como una medida de emergencia; las habitaciones no estaban acabadas y Giulio Romano había prometido pintarlas al fresco al verano siguiente. Con todo, vale la pena recordar que en aquella época se hacían muchas transferencias entre la pintura al fresco y la pintura enmarcada: merecería un estudio especial el recurso conocido como *quadro riportato*, el cuadro ficticio inserto en la decoración. Estos marcos ficticios pueden contemplarse en el espléndido salón de Perino del Vaga en el Castillo de Sant'Angelo en Roma (Fig. 173) y, por supuesto, en la bóveda de la galería Farnesio obra de Annibale Carracci. En Francia, el marco dorado parece haber sido adoptado bastante pronto: al menos las insensatas doncellas del grabado de Abraham Bosse (Fig. 174) parecen haber sido



172 Jan Steen, *La lección de clavicémbalo*, h. 1660. Colección Wallace, Londres



173 Interior del Salón del Castillo de Sant'Angelo, pintado por Perino del Vaga, 1545-1548



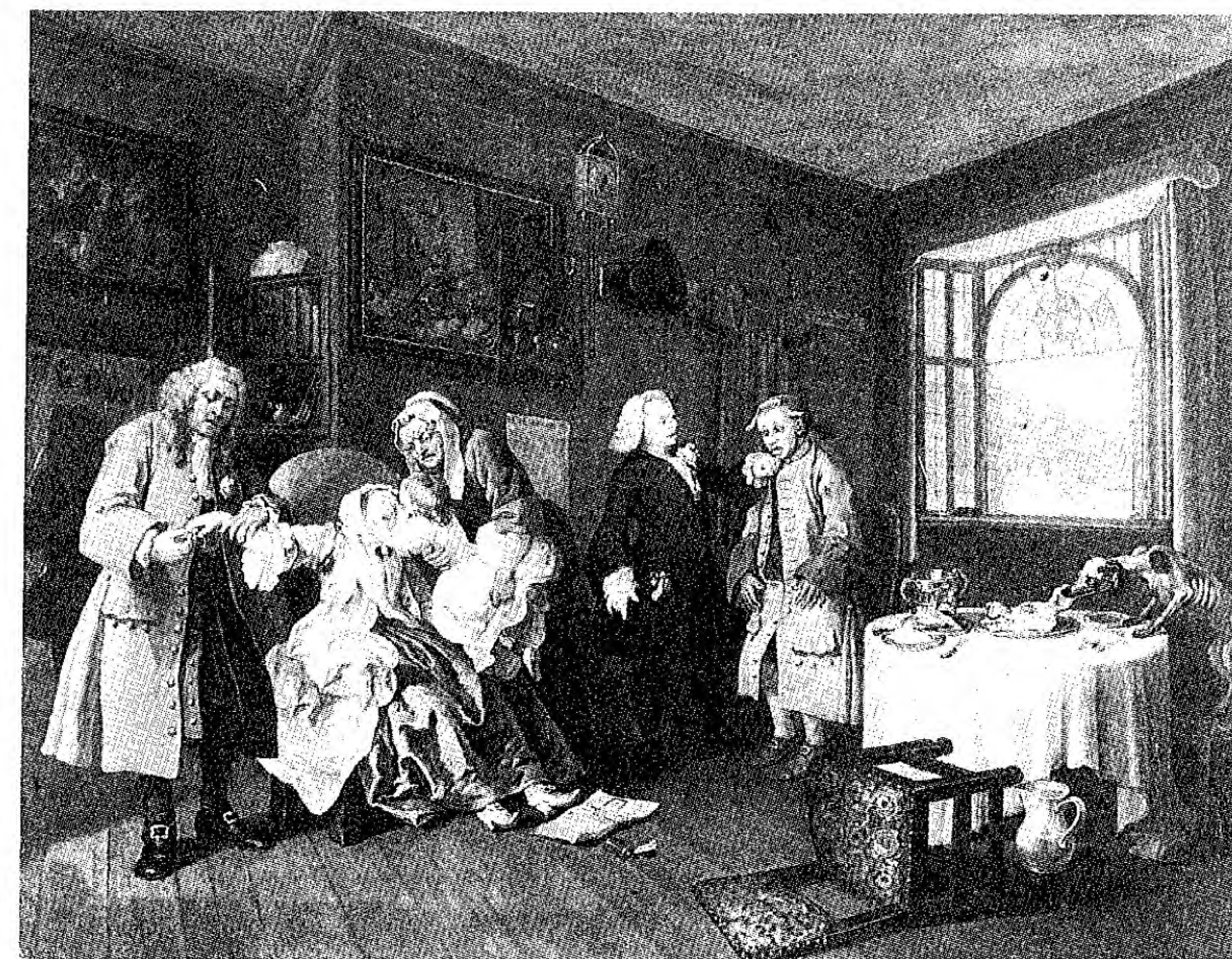
174 Abraham Bosse, *Las doncellas insensatas*, década de 1640. Grabado

lo suficientemente insensatas para colgar cuadros en semejantes marcos sobre unos valiosos tapices. En Inglaterra, la elección parece haber dependido mucho de la clase social y la riqueza. En su serie *Marriage à la Mode* (Figs. 175 y 176) Hogarth marca una distinción clara entre la casa de un rico advenedizo que vende a su hija a un despreciable aristócrata, en una sala en la que hay colgados cuadros simbólicos en sólidos marcos dorados, y el interior en el que muere la heroína, que, sin duda, no está desprovisto de cuadros pero sí carece de oro.

La maravillosa *L'Enseigne de Gersaint* (Fig. 177) de Watteau, la enseña de un tratante de cuadros, es un recordatorio más complaciente del contexto social de estos cuadros en sus ricos escenarios. Nos encantaría saber quiénes se supone que son estos clientes y cuáles son sus criterios para seleccionar sus compras. Uno de estos criterios ni siquiera lo he mencionado todavía: el destino del cuadro no dentro de la habitación, sino dentro de la casa. Algunos cuadros se habrían considerado más apropiados para el tocador y otros para el salón o el comedor. No obstante, no creo que debamos prestar demasiada atención al tema como si fuera algo muy extendido o muy asentado. Cuando uno tuviera posibilidad de elegir, quizá habría preferido colocar el cuadro del desnudo en el dormitorio y el bodegón con fruta apetecible o con un venado en el comedor; pero si el tema hubiera importado siempre tanto, los pintores de paisajes o de animales habrían atravesado un momento aún peor, ya que ¿en qué lugar de la casa debería colocarse el cuadro del ganado?[15] Siempre ha debido de haber miembros de las clases medias que sencillamente querían un cuadro para colocarlo encima de un sofá o en un hueco parecido, sin que le importara cuál era la costumbre ni el mensaje que contuviera.

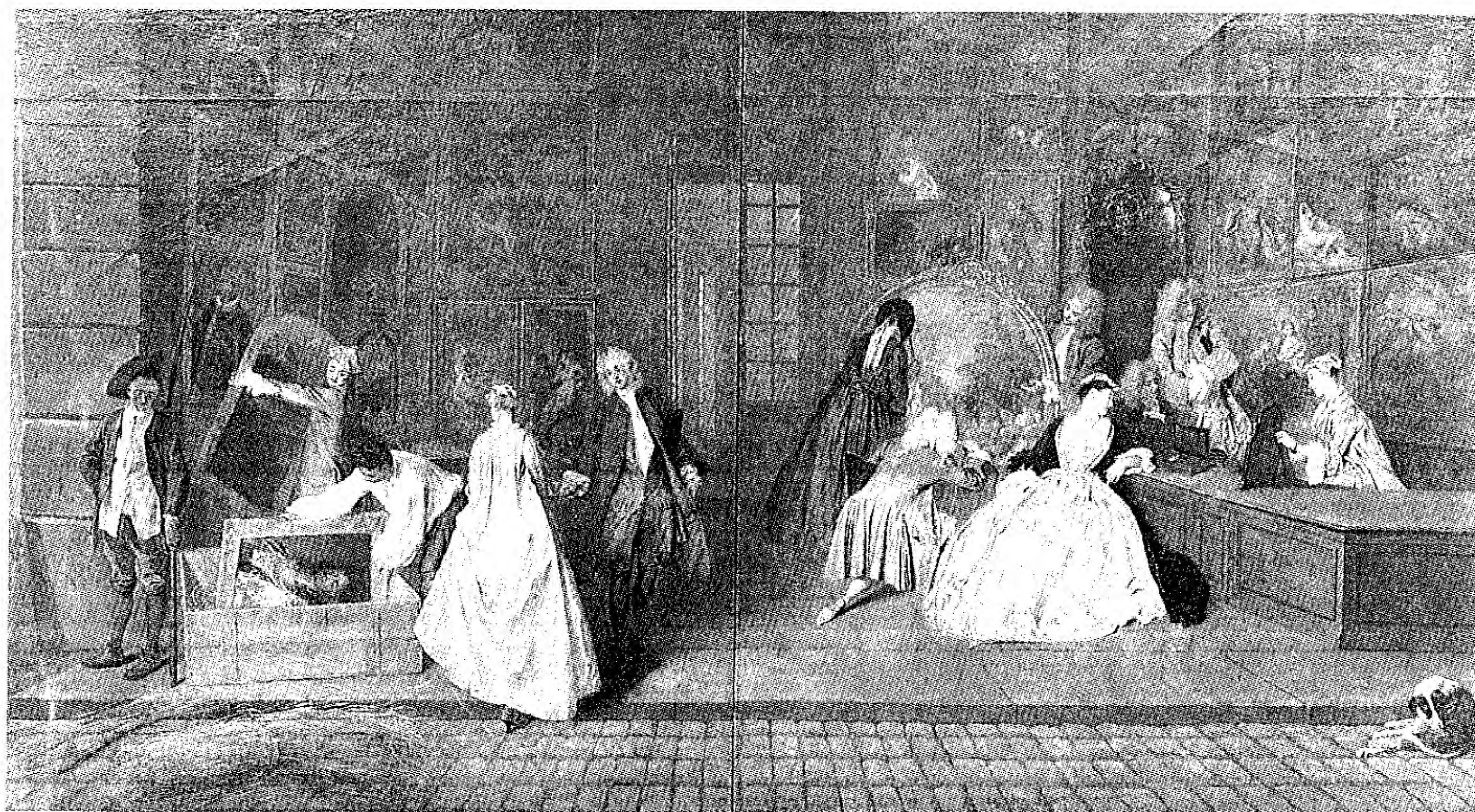


175 William Hogarth, *El contrato matrimonial*, perteneciente a la serie *Marriage à la Mode*, 1743. National Gallery, Londres



176 William Hogarth, *El suicidio de la condesa*, perteneciente a la serie *Marriage à la Mode*, 1743. National Gallery, Londres

Es aquí donde la demanda de cuadros para el hogar sufrió un formidable revés cuando dio con la competencia de un medio más barato: el grabado[16]. La amenaza, si es que se puede llamar así, se había desarrollado lentamente, porque si bien los grabados eran baratos, también era cierto que pasaban desapercibidos y quedaban de algún modo feos cuando se clava-



177 Jean-Antoine Watteau, *L'Enseigne de Gersaint*, 1720. Schloss Charlottenburg, Berlín

ban en una pared, si es que este grabado poco preciso en una taberna pintado por Teniers es realmente un grabado y no un dibujo (Figs. 178 y 179). No fue antes del siglo XVIII, creo, cuando se concedió a los grabados la dignidad de un marco dorado y del vidrio, como puede verse al fondo de un salón de conversación veneciano de Longhi en el que aparece un retrato de Gherardo Sagredo, uno de los procuradores de San Marcos; elección ésta que probablemente no carece de relevancia (Fig. 180).

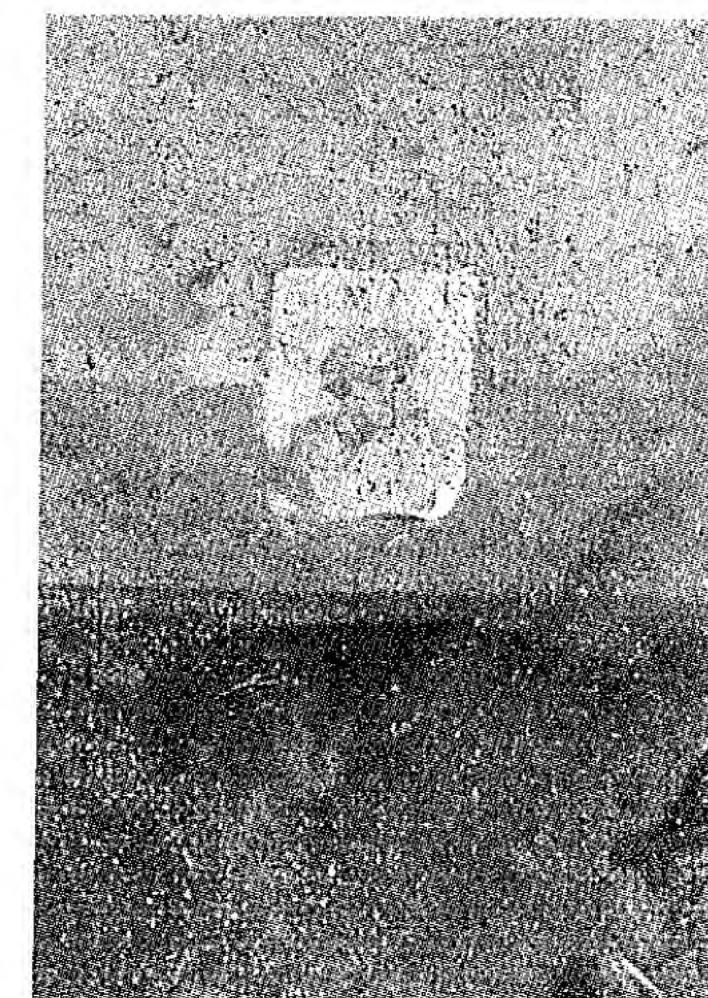
Esta promoción del grabado entre los cuadros para el hogar no habría sido posible sin la facilidad de enmarcado con vidrio derivada del desarrollo del vidrio extruido. La popularidad de los grabados enmarcados queda puesta de manifiesto por el tratante Joullain, quien en 1786 advirtió al público que no comprara nunca un grabado bajo un cristal, sino que antes lo sacara siempre del marco[17].

Cuando Hogarth presentó la ley de propiedad intelectual pudo no haberse dado cuenta de que transformó la relación entre la pintura y el público[18]. Él tenía fama de odiar a los coleccionistas de Viejos Maestros, a quienes acusaba de esnobismo e ignorancia, pero ahora la obra característica de la época empezaba a asumir la categoría de un arquetipo que se extendía y se daba a conocer en forma de reproducciones. Los grabadores, por supuesto, habían difundido siempre las invenciones de los maestros, pero estos grabados acababan normalmente en las carpetas de los especialistas o de los artistas. Lo propio de las transformaciones del siglo XVIII a las que me refiero es que los grabadores consiguieran a su vez en sus grabados las espléndidas medias tintas de los cuadros de Reynolds que se distribuían regularmente tras las exposiciones de la Royal Academy[19].

Creo que aquí existe una sutil pero importante transformación en la función del cuadro sobre la pared. Está destinado a servir como recordatorio, como souvenir, y a rivalizar con los libros como fuente de conocimiento. Sabemos por los recuerdos de infancia de Goethe que su padre había traído consigo de su travesía por Italia una serie de grabados de panorámicas de Roma que estaban colgados en el salón de la entrada de su amplia casa de Frankfurt[20]. Eran, como dice él, grabados de diestros precursores de Piranesi, uno de los cuales sabemos que había sido Giovanni Battista



178 David Teniers el Joven, *Los jugadores de cartas*, h. 1633. Museo de Bellas Artes, Le Havre



179 Detalle de la Fig. 178



180 Pietro Longhi, *Gherardo Sagredo con otros personajes en un interior*, h. 1750-1760. National Gallery, Londres

Falda, y produjeron en el chico una perdurable impresión. Lo que me interesa aquí es que este estilo de vida supuso una clave para las clases educadas de Alemania y de otras partes. Aquellos que podían permitírselo tenían una copia a tamaño natural de alguna obra maestra admirada; aquellos que no podían permitirse una copia pintada compraban una reproducción. Un delicioso cuadro de 1849 de una familia de músicos de Basilea nos muestra sin lugar a dudas grabados que fundamentalmente se encuentran protegidos con un cristal, incluyendo, justo en el centro entre las ventanas, *La Última Cena* de Leonardo, probablemente en el famoso grabado de Morghen que Goethe recomendaba (Figs. 181 y 182).

Para satisfacer esta demanda, la llegada de la fotografía fue casi como una enviada de Dios, ya que las fotografías pueden reproducir un cuadro tanto con exactitud como de forma más barata. Mi ejemplo final es una fotografía tomada por Byron en 1905 de un dormitorio de un conservatorio de música de Nueva York (Fig. 183). Algunos pueden reconocer el detalle del *Palas y el centauro* de Botticelli, pero la razón por la que la muestro es que no es un grabado, sino muy probablemente una de las fotografías de Alinari comprada en Florencia, una vez que para esa fecha Botticelli ya había sido admitido entre las filas de los maestros más famosos. La llegada de la reproducción fotográfica, de la sociedad Arundel, de Alinari, Anderson, Giraudon, etc., completó el proceso que he descrito: el del nacimiento de la demanda no de imágenes, sino de recordatorios de grandes cuadros, de los más grandes maestros si es posible[21].

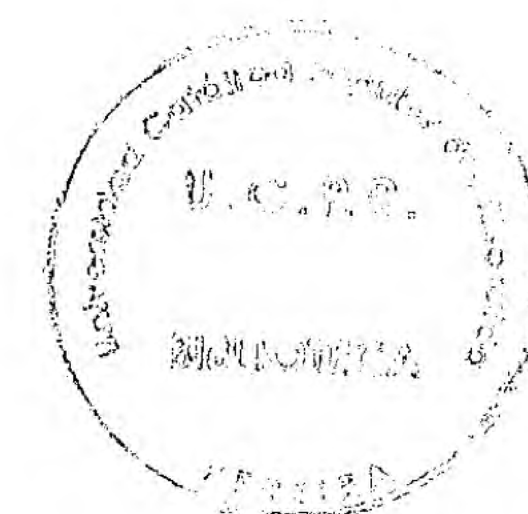
Cuando al gran e idiosincrásico estudioso de la literatura inglesa C. S. Lewis le pidieron que pronunciara una conferencia inaugural, se presentó ante su audiencia como un animal prehistórico, como un dinosaurio[22]. Él quería resaltar que lo que un superviviente de una época pasada puede

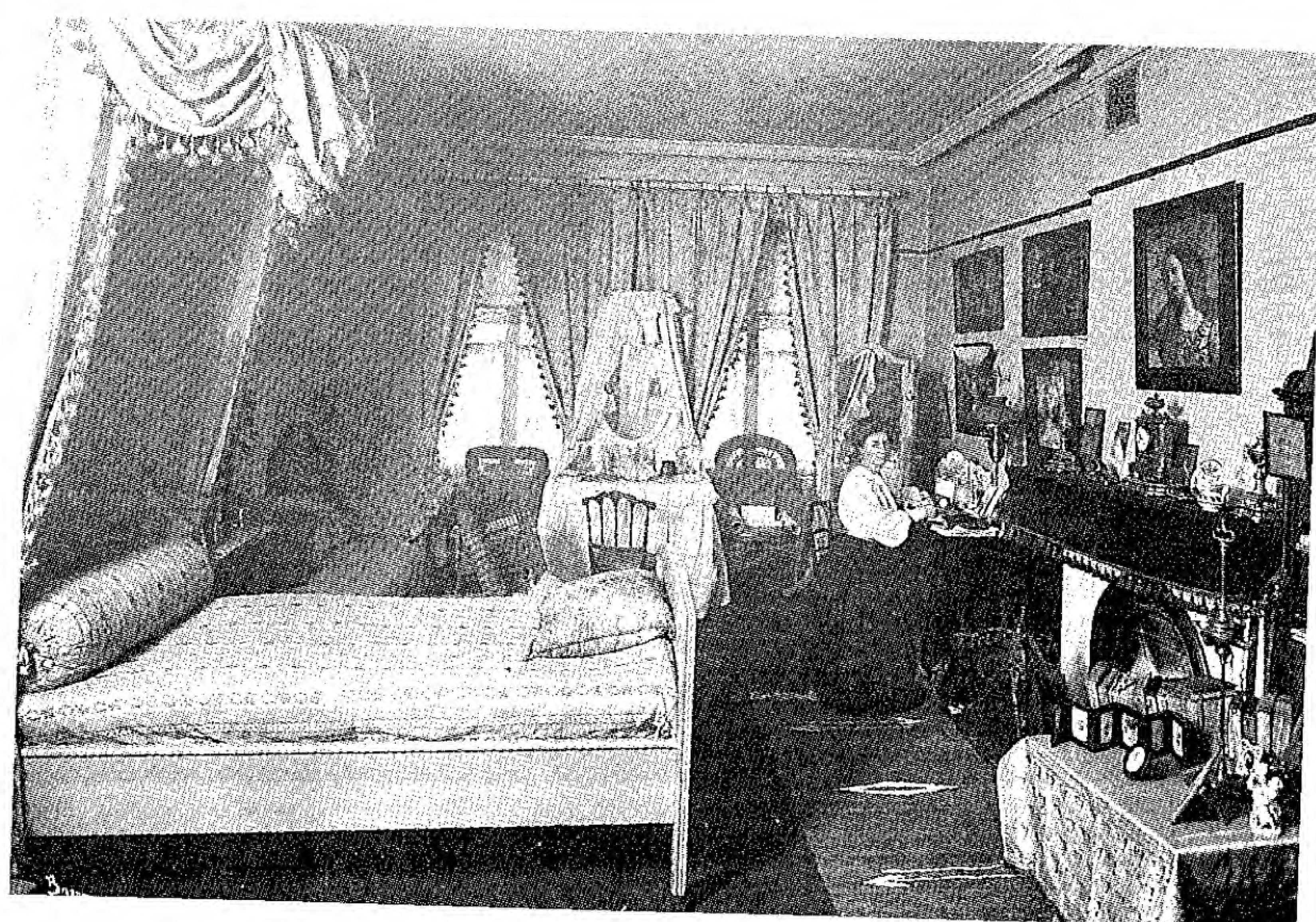


181 Sebastian Gutzwiller, *Concierto familiar en Basilea*, 1849. Kunstmuseum, Basilea



182 Detalle de la Fig. 181




183 Byron, fotografía de un interior de Nueva York, 1905

contar a los estudiantes de la actualidad es cómo eran las cosas en períodos geológicos anteriores. A mi avanzada edad, he adquirido por derecho propio el título de dinosaurio. Quizá haya pocas pruebas auténticas de qué aspecto tenía un apartamento de clase media en Viena en la época en que yo me crié (Fig. 184), pero puedo describirlo brevemente. Mi madre daba clases de piano y en la habitación en la que había dos pianos de cola juntos estaba colgado un enorme grabado del cortejo nupcial de la *Vida de la Virgen* de Giotto, que se encuentra en Padua (Fig. 185). Cronológicamente era el primer cuadro, y recuerdo a mi madre diciendo cuán tranquilizador le resultaba mirar a esos serenos músicos cuando un alumno tocaba mal. Quizá no sea de extrañar que también estuvieran los querubines músicos del retablo de Gante, con sus paneles laterales reunidos en un solo marco dorado; y el panel central del *Frari Madonna* de Bellini, con más ángeles músicos. Pero no todo, en modo alguno, era música. Crecí conociendo de forma natural *La creación de Adán* de Miguel Ángel, la *Madonna de Alba* de Rafael y la *Monalisa*. La *Santa Catalina* de Luini (Fig. 186) estaba, creo recordar, si no encima del sofá al menos encima del canapé, y una enorme reproducción de la *Santa Bárbara* de Palma Vecchio (Fig. 187) flanqueaba la puerta. No pretendo decir que fuera esto todo lo que uno viera si nos hubiera visitado, pero aunque mi padre era un modesto coleccionista de grabados, algunos de los cuales sí colgaba en las paredes, el énfasis recaía de forma abrumadora sobre las reproducciones fotográficas.

Todo esto debe sonar un tanto horrible, pero no lo digo con intención satírica ni con el ánimo arrepentido. La generación a la que pertenecieron mis padres miraba los cuadros de la misma forma que miraba los libros y escuchaba música: como una forma de tomar contacto con las grandes men-

184 Fotografía de la madre de E. H. Gombrich en su sala de música en Viena

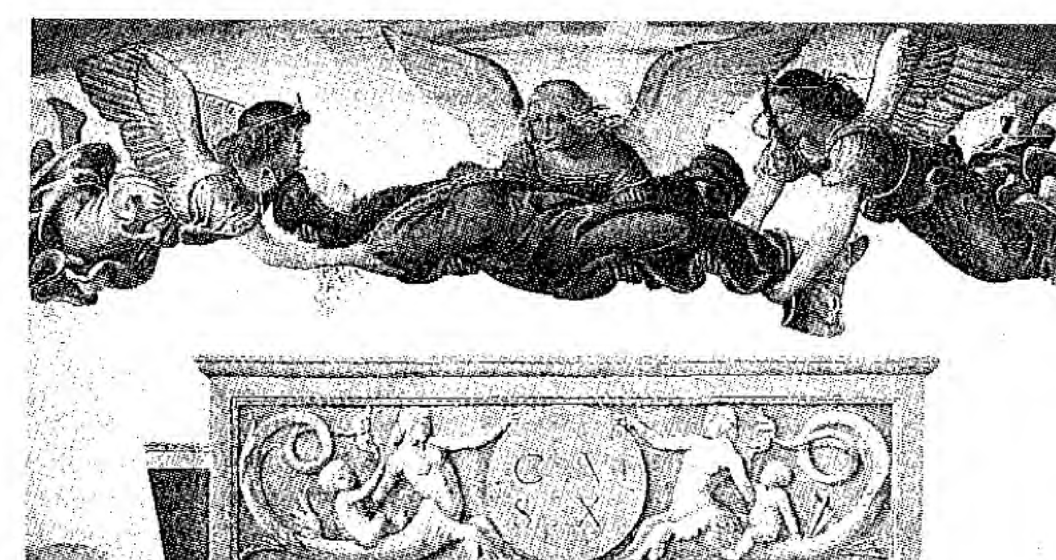
185 Giotto, *El cortejo matrimonial*, detalle procedente de la serie *Vida de la Virgen*, 1304-1306. Capilla Scrovegni, Padua

186 Bernardino Luini, *La ascensión de santa Catalina*, detalle procedente de *Vida de santa Catalina*, 1530. Capilla Besozzi, San Maurizio, Milán

187 Palma Vecchio, *Santa Bárbara*, h. 1509. Santa Maria Formosa, Venecia









tes del pasado. Sin duda sentían que ningún cuadro contemporáneo que pudieran permitirse comprar sería tan bueno como la capilla Sixtina de Miguel Ángel. Y no tenían más ambición de ser coleccionistas de cuadros originales que de coleccionar poesía o música autógrafa. La razón por la que seleccionaban fotografías era porque constituían recordatorios del encanto y el poder, y como sólo eran recordatorios tampoco ansiaban fieles reproducciones en color. Recuerdo a una maravillosa anciana a la que se me permitía visitar alguna vez cuando todavía era un escolar. Sobre su sofá había una fotografía en blanco y negro de *El dinero de los tributos* de Tiziano (Fig. 188). Ella contaba que había visto el cuadro en Dresde pero que había descubierto que en la realidad los colores le restaban mérito o distra-



188 Tiziano, *El dinero de los tributos*, h. 1518. Gemäldegalerie, Dresde

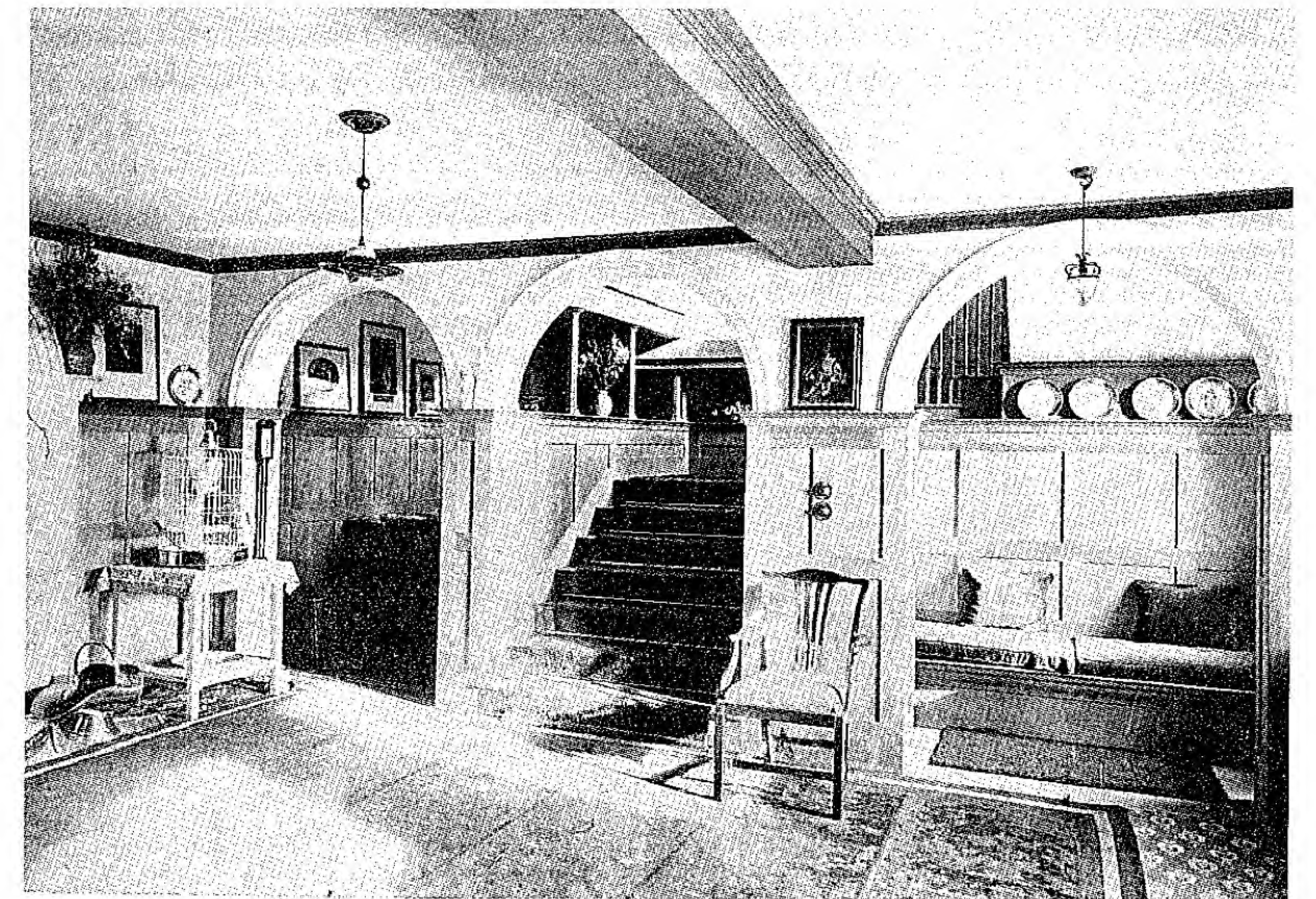
ían del contenido espiritual de la obra maestra. Ésta es la transformación.

Admito que, incluso hace setenta años, me sorprendió e irritó su puntualización. Pero no llegué a la conclusión de que fuera una vieja y retrógrada filistea. Ella, si acaso, pertenecía a la vanguardia de su tiempo. Había sido una mujer emancipada que había abandonado su matrimonio con un filósofo famoso; Gustav Mahler confería especial importancia a sus opiniones acerca de su música, y a pesar de su avanzada edad, hombres como Furtwängler o Bruno Walter viajaban en peregrinación a visitarla cada vez que iban a Viena. Las cosas son más complejas de lo que parecen.

Aun así, estoy seguro de que la violencia de la reacción contra el culto al pasado que caracterizó al movimiento pictórico moderno no puede comprenderse del todo sin este telón de fondo. De un modo superficial, la revuelta contra la exhibición en el hogar de reproducciones fotográficas de obras maestras debería haber beneficiado enormemente a los pintores contemporáneos. Si no lo hizo tanto como realmente podríamos haber esperado o deseado, se debió a la concomitante revolución del gusto. Me refiero al auge de la arquitectura moderna, que está subsumida, aunque sea de un modo superficial, en el concepto del funcionalismo. Porque lo que el nuevo gusto aborrecía por encima de todo eran las habitaciones atestadas de cosas, en igual medida que los rellenos y los adornitos de los cuadros que vinculamos con ese estilo de vida. Ahora el arquitecto quería articular él mismo la habitación y dejar poco sitio en el hogar para los cuadros. Tal como se puede ver en el interior Art Nouveau de Voysey de Inglaterra, los cuadros han vuelto a la zona alta junto al techo (Fig. 189).

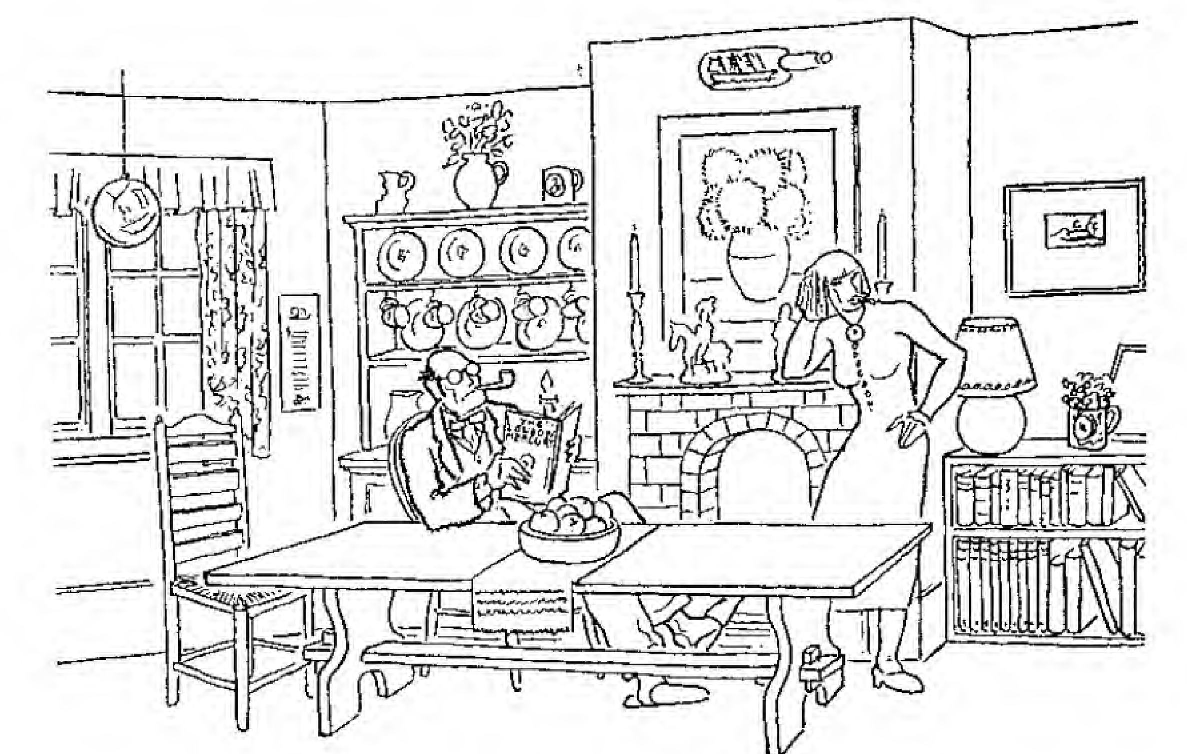
Este alejamiento de los interiores atestados ha sido captado de una forma brillante por el espléndido arquitecto satírico Osbert Lancaster. Realizó dos dibujos comparativos de casas, uno de ellos titulado *Ordinary Cottage* [*casa corriente*] y el otro *Cultured Cottage* [*casa cultivada*] (Figs. 190 y 191). Uno se pregunta cuál era el que él mismo prefería. Sobre la chimenea del *cultured cottage* vemos, casi de forma natural, una gran reproducción de *Los girasoles* de Van Gogh, un nuevo signo de la alianza con el modernismo, posiblemente en un grabado a color. Pero la aparición del grabado en color, grande y barato sería el siguiente capítulo de esta historia.

189 C. F. A. Voysey, New Place, Haslemere, Surrey, 1897, vista del recibidor



190, 191 Osbert Lancaster, *Ordinary Cottage* y *Cultured Cottage*, procedente de *Homes, Sweet Homes* (Londres, 1939), págs. 60-61 y 62-63





Capítulo 5 **Escultura para exteriores**

Escultura para exteriores

Conferencia pronunciada originalmente en un ciclo celebrado en la Universidad de California en Berkeley, en octubre de 1978



Cuando nos asomamos a la tienda de un tratante de arte del siglo XVII, un tal Jan Snellincks (Fig. 192), no es demasiado difícil imaginar qué tienen en mente estos hombres bien vestidos mientras inspeccionan los cuadros que hay a la vista. Con independencia de si son o no coleccionistas, además de dueños de sus casas, saben qué hacer con un cuadro cuando deciden comprarlo. El grabado del taller de un escultor obra de Abraham Bosse de la Figura 193, fechado en 1642, muestra una situación un tanto distinta. La elegante pareja permanece frente a un grupo de Venus y Cupido a escala mayor del natural de la que el escultor sostiene una pequeña réplica. Obviamente está tratando de persuadirlos de que compren alguna de ellas; uno espera por el bien del vendedor que sea la grande, pero no debe extrañarnos que la pareja vacile. Puede ser muy agradable que Venus y Cupido ronden alrededor de uno, pero ¿dónde van a colocarlos? A menos que sean



192 Hieronymous Franken II, *La tienda del tratante de arte Jan Snellincks*, 1621. Musées Royaux, Bruselas



193 Abraham Bosse, *El taller del escultor*, 1642. Grabado

propietarios de una casa con un terreno amplio tendrán que contentarse con la pequeña estatuilla, ya que la escultura monumental casi exige que se sitúe en un exterior, y la demanda de semejantes obras debe de ser necesariamente más limitada que la de cuadros para el hogar.

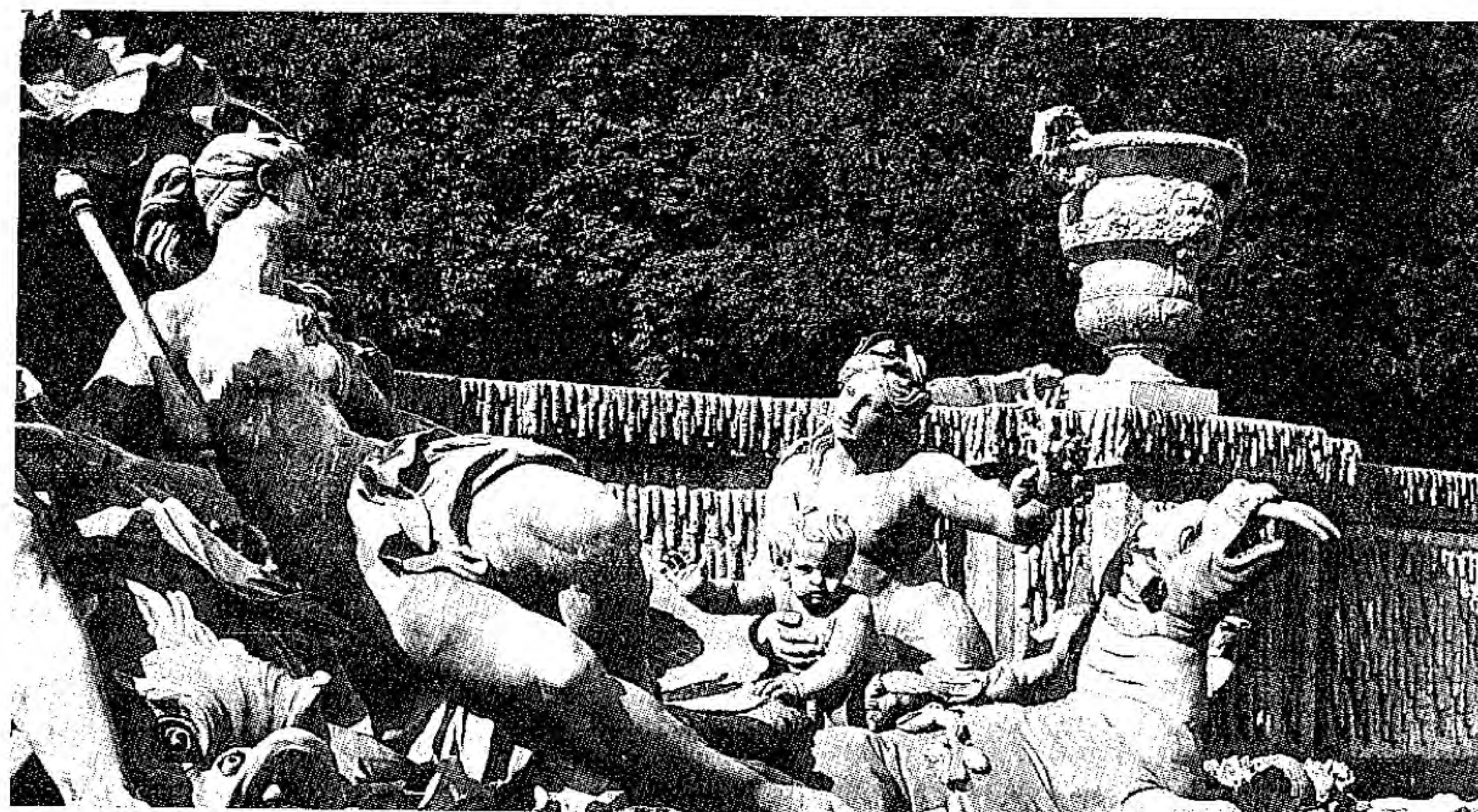
De hecho, recuerdo haberme encontrado en una situación un tanto similar cuando visitaba el estudio de un escultor muy bueno al que le manifesté mi sincera admiración por un desnudo de tamaño muy grande adecuadamente extraído de un bloque de piedra. De súbito atravesó mi mente que mejor hubiera sido que dejara de elogiarla dado que, ¿qué hubiera sucedido si el artista hubiera dicho «¡cuánto me alegro de que le guste! Quédesela»? ¿Qué habría hecho yo ante semejante escollo, aun cuando tuviera un pequeño jardín? En un volumen dedicado a la demanda de imágenes, la existencia y la función de la escultura monumental indica un problema; ciertamente un tanto engorroso para cualquier teoría sólida de la oferta y la demanda.

Hay un provocador capítulo en la crítica de Charles Baudelaire del Salón de París de 1846 titulado abiertamente «Pourquoi la sculpture est ennuyeuse» (Por qué la escultura es tan aburrida)[1]. A pesar de su parcialidad, esas páginas están tan llenas de intuiciones que las he escogido como punto de partida para este ensayo. «Los orígenes de la escultura —comenzaba Baudelaire— se pierden en la noche de los tiempos. Es en realidad un arte caribeño.» Por caribeño Baudelaire entendía lo que nosotros calificaríamos de arte primitivo o tribal, ya que prosigue diciendo que todas las razas cuentan con verdadera habilidad para la talla de fetiches mucho antes de poder embarcarse en la pintura que, según afirma él, exige un pensamiento profundo y un especial tipo de iniciación. Según su punto de vista, la escultura es mucho más fácil de realizar y de interpretar porque es sólida como los objetos de la naturaleza. Cualquier aldeano puede entender una obra escultórica, mien-

tras que una pintura le desconcertará porque no puede tocar los objetos representados. Pero como la escultura es lo que Baudelaire llamó brutal y positiva, pensaba que era tan difícil ser un especialista en escultura como crear una obra escultórica verdaderamente mala. Una vez que hubo emergido de los tiempos salvajes, sostenía, la escultura perdió su brutal independencia y se convirtió en lo que él denominaba un arte complementario. Sólo podía desarrollarse con fuerza en asociación con la arquitectura y la pintura. Probablemente él estaba pensando en las fuentes de Versalles (Fig. 194) o en la decoración escultórica de los pórticos de las catedrales góticas (Fig. 52), que antaño estuvo pintada.

Han cambiado muchas cosas desde los tiempos de Baudelaire. Ya no hablamos de fetiches, salvo en el contexto de la patología, y no utilizamos los términos «salvaje», ni siquiera «primitivo», con la conciencia tranquila. Además, no afirmamos que la escultura sea realmente más antigua que la pintura ya que, a diferencia de Baudelaire, hemos visto el arte de las cuevas rupestres. Pero no es por su perspectiva histórica por lo que he citado las opiniones de Baudelaire sobre la escultura, sino más bien por la verdad psicológica que puedan encerrar. Podemos dudar de si la escultura precedió o no a la pintura en la historia y de si realmente hay o no aldeanos que no puedan comprender un cuadro porque carezca de solidez. Pero si nos olvidamos de los supuestos salvajes del pasado y recordamos a nuestros pequeños salvajes de las guarderías, algunas de las distinciones de Baudelaire entre lo sólido y lo plano dejan de estar mal traídas.

Aunque no menciono esta distinción en mi obra titulada *Meditaciones sobre un caballo de juguete*[2], yo diría que sí tiene completo sentido hacerla en el caso de los niños entre un verdadero caballo de juguete en tres dimensiones y otro pintado, por ejemplo, en las ilustraciones de un cuaderno para pintar. No es que el niño no reconozca el dibujo; claro que sí. Pero el dibujo no sería un juguete, no podría manipularlo ni mucho menos montarse en



194 Fuente de Neptuno de los Jardines de Versalles, 1735-1740



195 Oso de peluche de Steiff

él, y por tanto carecería de esa peculiar carga de que está dotada una imagen en tres dimensiones. Si ya ha oído hablar demasiado de caballos de juguete, recuerde ese otro poblador de las guarderías: el oso de peluche (Fig. 195)[3]. Seguramente sería utilizar mal el lenguaje decir que la función del oso de peluche es representar un oso. No es así. Es un nuevo tipo de oso, una creación de este siglo, y quizá una de las pocas adorables. No creo que Christopher Robin se preguntara alguna vez quién había creado a su querido Winnie al que apellidó The Pooh, pero con el paso del tiempo, la curiosidad académica y la glotonería del mercado también han invadido la guardería. El oso de peluche se puede atribuir ahora con certeza a dos artistas independientes: a la fabricante de juguetes alemana Margarete Steiff por el producto, y al inventor del nombre, y por tanto del juguete, que fue un estadounidense llamado Morris Milton, quien escribió con toda franqueza al presidente Theodore Roosevelt aproximadamente en 1902 pidiéndole permiso para bautizar con su nombre a uno de sus muñecos de peluche, cosa que le fue graciosamente concedida*. Pero Milton no era un engreído; obviamente le parecía que su oso carecía de cierto *je ne sais quoi*, y cuando en una visita a Leipzig vio un oso llamado Petz fabricado por la señora Steiff pidió inmediatamente 3.000 unidades, para asombro de ella, y así fue como comenzó en serio la carrera de Teddy. Digo que comenzó entonces, pero ha sido sólo en los últimos años cuando esta criatura ha recibido el honor de ser subastado en Christie's, donde el 5 de diciembre de 1994 se pagaron 110.000 libras esterlinas por un ejemplar de aproximadamente 1904.

Pero lo que puede denominarse estetización o esterilización del oso de peluche se produjo unos pocos siglos después de la estetización de los cuadros de santos. Seguramente la demanda original del oso no era la demanda de una obra de arte, sino de una criatura para jugar, un compañero con el que el niño compartiera la almohada o el plato; en otras palabras, para resultar investido de una especie de alma. Es difícil encontrar una palabra para describir esta capacidad de las imágenes tridimensionales de ser atraídas al mundo de los vivos, de convertirse no en representaciones de otra cosa sino casi en individuos por derecho propio. La palabra «personalizado» podría ajustarse a ello si no se hubiera abusado tanto de ella. Quizá la de «animación» es la mejor que pueda encontrar. Para el niño, la imagen está cargada de vida propia; pero no de vida peligrosa, sino de la vida ficticia de la fantasía. Observemos a los niños en los parques o patios reaccionando ante las esculturas: cómo las tocan o se encaraman a ellas. A uno le viene a la memoria uno de aquellos comentarios crípticos pero profundos de Aby Warburg sobre la imagen: «Estás vivo, pero no eres una ame-

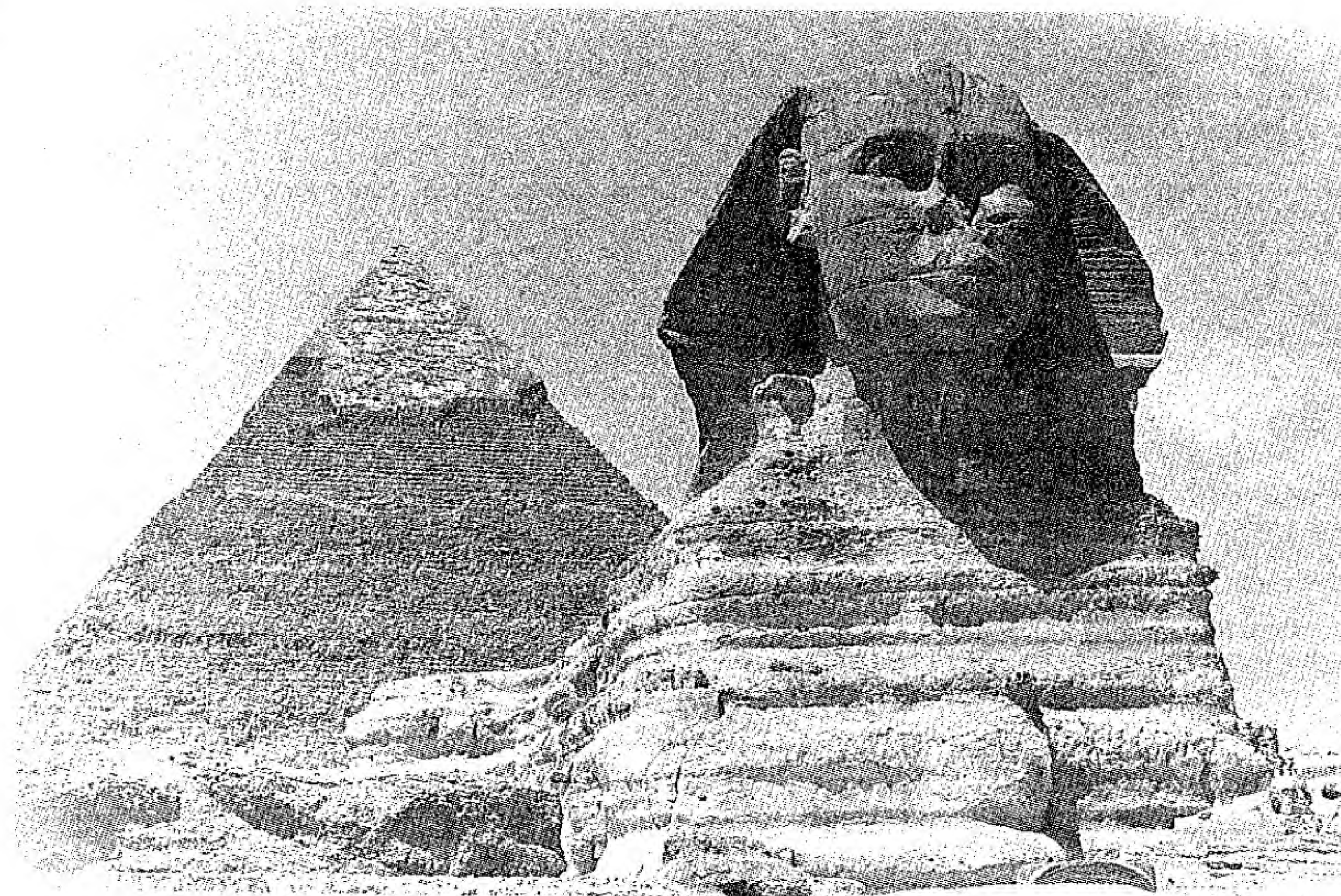
* El nombre inglés de oso de peluche es *Teddy bear*; Teddy es diminutivo de Theodore. Según se cuenta, el juguetero bautizó a su oso con el nombre del presidente por una visita que hizo Theodore Roosevelt a un parque nacional en el que se fotografió con un osezno. *(N. del T.)*

naza», «Du lebst und tust mir nichts»[4]. Creo que esta extraña dualidad está siempre potencialmente presente en cualquier escultura tridimensional de exteriores que todavía no haya sido estetizada. Además, sin este telón de fondo no podemos comprender la demanda de lo que denomino escultura de exteriores en mayor medida de lo que podemos entender la demanda de muñecos para el interior de las guarderías.

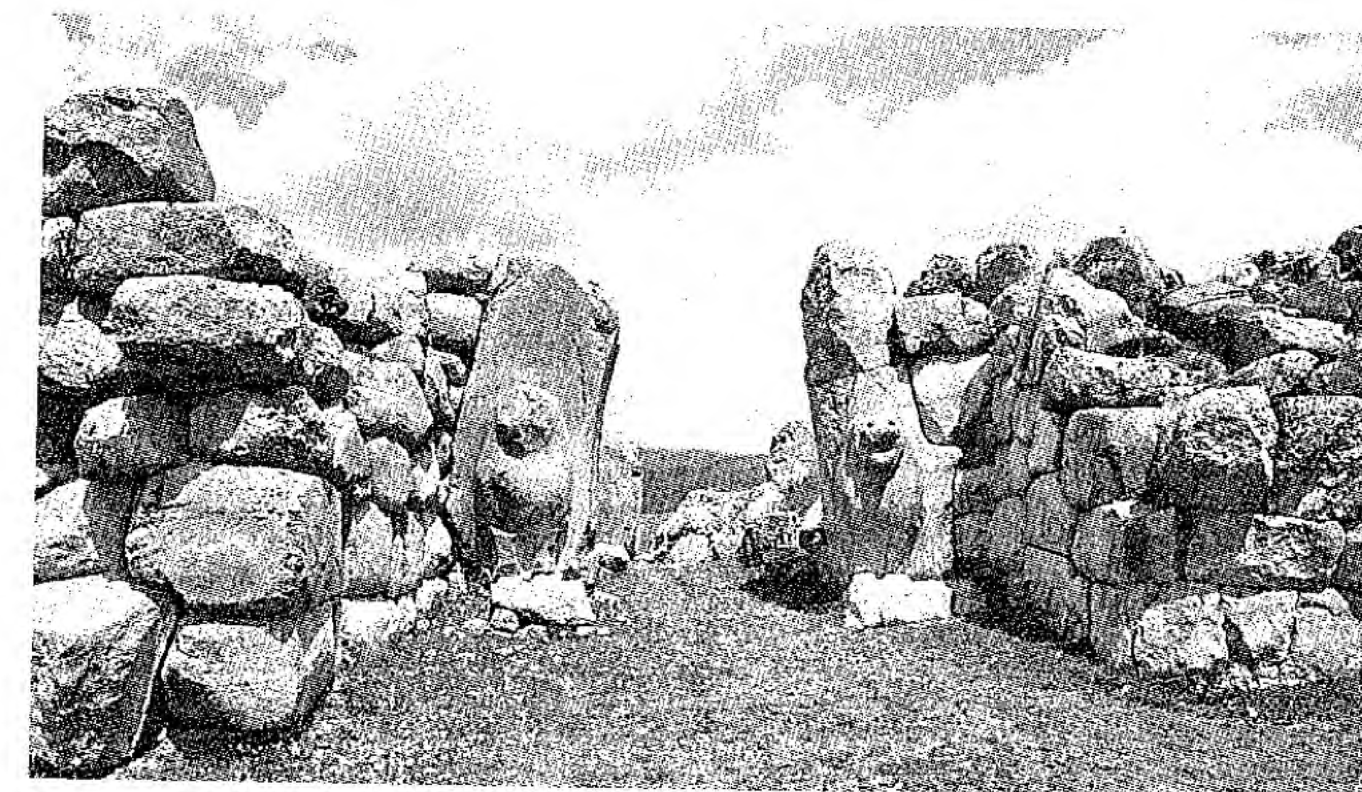
Permítaseme ahora seguir con el resto del significado literal de Baudelaire y remontarme a la noche de los tiempos para recordarles esa imagen arquetípica, la Gran Esfinge de Giza, esculpida en la tierra frente a la tumba del deificado faraón (Fig. 196). Sólo podemos especular acerca de la función precisa de esta escultura, pero con certeza no se trata simplemente de la representación de ese monstruo mitológico al que los griegos denominaban Esfinge. Esto, o más bien ella, tiene el tocado del faraón. Pero no debemos dudar de que está dotada de vida. Cerca de la imagen hay una inscripción que data, es verdad, de una época muy posterior, en la que se hace decir a la Esfinge: «Yo protejo la capilla de esta tumba [...] ahuyento al intruso. Derribo a sus enemigos y a sus armas con ellos.»[5] No sabemos si era verdad o no que se la considerara capaz de perjudicarnos a nosotros, visitantes inocentes, pero sin duda se la consideraba capaz de menoscabar cualquier fuerza hostil.

Aquí podemos ver que la idea de exterior adquiere un significado literal. Podemos utilizar semejante presencia para proteger nuestras puertas o entradas contra los intrusos, y esta práctica está tan extendida que bien podría haberse originado de forma independiente en diferentes partes del mundo. No creo que muchas personas se sintieran tentadas de atribuir a estos leones hititas del siglo XIII a.C. una función estética puramente decorativa (Fig. 197). La misma función protectora existe en el lejano Oriente, en China y Japón, en donde los cuatro puntos cardinales del recinto de un templo están protegidos a distancias regulares por este tipo de imágenes feroces que ciertamente son por ahora un triunfo del arte del escultor, como el guardián del templo de Nara del siglo VIII (Fig. 198). Asimismo, uno de los hallazgos arqueológicos más asombrosos de nuestro tiempo es el denominado ejército de Terracota que custodia la tumba del gran emperador Qin Shi Huang-di del siglo II a.C. (Fig. 199). El hecho mismo de que los soldados fueran hallados bajo tierra descarta cualquier posibilidad de finalidad puramente estética, aunque ahora podamos disfrutar de su alta calidad artística tan libremente como lo hacemos con las diversas figuras del período Tang que están expuestas en nuestros museos (Fig. 200).

¿Qué es lo que permitió que la imagen abandonara su sede y dejara de ser una presencia sobrenatural para convertirse en un objeto para coleccionistas? Analicé someramente este cambio de función en mi ensayo sobre los retablos, en donde describí el caso de un cuadro de Tiziano destinado



196 Gran Esfinge de Giza, Egipto, h. 2500 a.C.



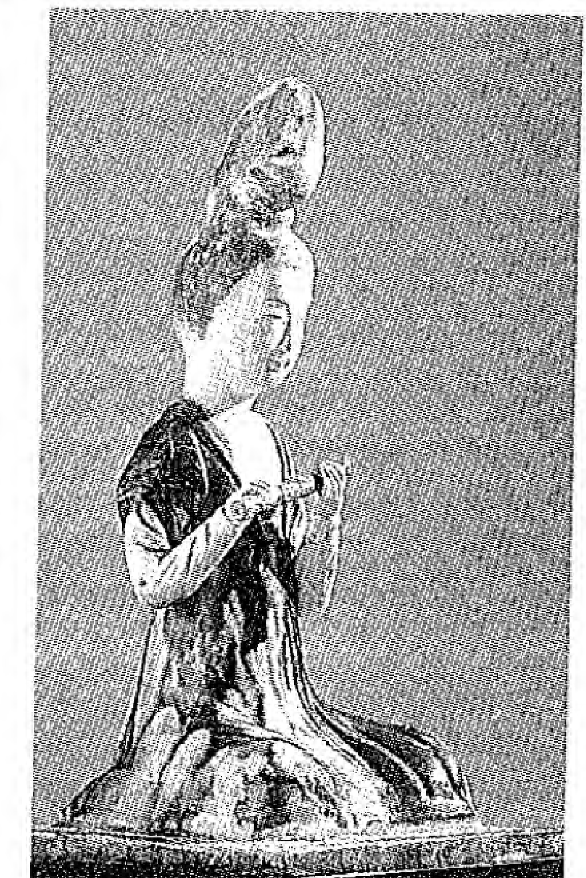
197 Leones hititas guardando una entrada, h. 1300 a.C.



198 Deidad protectora, Templo Tōdaiji, Nara, Japón, siglo VIII



199 Ejército de terracota, China, h. 210 a.C. Hsian, norte de China



200 Música arrodillada, procedente de un sepulcro imperial, China, Dinastía Tang (618-906 a.C.)

a un determinado altar que finalmente fue considerado más apropiado para la colección de un príncipe. Al adentrarse en este papel de proveedor de arte para coleccionistas, el artista del Renacimiento pasó a ser considerado por los demás y por sí mismo como el sucesor de los antiguos, los griegos y romanos cuyos logros en el campo de la escultura eran legendarios. A veces he buscado pelea afirmando que los griegos inventaron el arte. Para hacer válida esta afirmación tendría que reconstruir paso a paso cómo la imagen sobrenatural se emancipó de su lugar en el interior o el exterior de un templo o recinto sagrado para acabar por valorarse y analizarse simplemente como una obra escultórica.

Basta con abrir ese seductor y melancólico texto, la guía de Grecia del siglo II, obra del anticuario griego Pausanias, para darse cuenta de cuán estrechamente estaban ligadas a los santuarios sagrados las obras de los maestros griegos[6]. El entorno de estos santuarios, ya se trate de la Acrópolis de Atenas o del templo y recinto del Olimpo, debe de haber estado abarrotado de estatuas hasta un extremo casi inimaginable. La tradición en Olimpia establecía, por ejemplo, que cualquiera que hubiera infringido las reglas de los juegos mediante soborno o cualquier otra falta erigiera una estatua de Zeus como medio de expiación. Pausanias enumera estas estatuas una por una junto con los escándalos que dieron lugar a su erección, y en un reducido radio había ciertamente más de cuarenta de estas imágenes del rey de los dioses, procedentes de diferentes regiones y fechadas en diferentes épocas. ¡Qué oportunidad para cualquier artista o amante del arte la de comparar esta cantidad de imágenes del mismo dios y contemplarlas no como presencias sobrenaturales sino como soluciones a un problema escultórico! No sé si esta oportunidad existió en algún momento. Sí sabemos que sucedió con el famoso despliegue de estatuas que Pausanias vio allí todavía, las que representaban las victorias en los juegos olímpicos. Para Pausanias, que escribía desde una distancia temporal similar a la que a nosotros nos separa de las grandes catedrales, había una diferencia clara entre las ofrendas votivas reales y estas estatuas que, como dice él, no fueron erigidas para gloria de un dios sino ofrecidas como premio al mejor de los concursantes. No cabe duda de que estas estatuas despertaron ciertamente comparaciones y por tanto competición. Es bien sabido que algunas de ellas se hicieron famosas, como por ejemplo el *Diadumeno* de Policleto o el *Apoximenos* de Lisipo, del que se decía que encarnaba el canon de la proporción. Se convirtió en un lugar común comparar el estilo y perfección de estas esculturas, y de estas comparaciones surgió la historia crítica del arte. No conocemos ninguna de estas esculturas en sus originales, sino en copias romanas. Tenemos tendencia a contemplar con recelo a la industria copista romana, pero deberíamos recordar que sin estas réplicas sólo tendríamos una vaga imagen del desarrollo de la escultura descrito por los autores de la Antigüedad. Además, el comercio de copias lideró un cambio decisivo: fue a través de esta demanda de réplicas

como el museo al aire libre que era el recinto del templo griego, tal como lo describía Pausanias, se convirtió en el «Musée imaginaire» de Malraux, que quizá no era el museo imaginario, sino el museo de la mente, de la memoria y de la presencia continua en nuestra mente de las obras maestras del pasado. Esto queda ejemplificado en el artículo anterior mediante la demanda de reproducciones grabadas y fotográficas para ser expuestas en el hogar. Había una demanda equivalente de copias de tamaño reducido y de vaciados de escayola de las estatuas antiguas famosas.

En una carta de Cicerón a un amigo que había estado comprando estatuas para él puede apreciarse que esas mismas condiciones y actitudes prevalecieron en la época de Roma. Cicerón pensaba que sus instrucciones habían sido malinterpretadas o desatendidas, y la incómoda situación en que se encontró nos da una idea inusualmente vívida de la ambigüedad que este tipo de obras había despertado mucho antes de que la escultura le pareciera una pesadez a Baudelaire.

> Mi querido Gallus, no habría habido ningún inconveniente si hubieras comprado las cosas que yo quería y no hubieras ofrecido más de la cantidad que yo señalé. Espero, no obstante que Damiasippus [el tratante de arte] mantenga su oferta de que se las devuelva, ya que realmente no quiero ninguna de estas compras. Al no estar muy versado en mis costumbres has comprado cinco estatuas por una cantidad en la que no estimo ni siquiera todas las estatuas del mundo juntas. Comparas las Ménades que has comprado con las Musas de Metellus, pero ¿cómo puedes hacer semejante comparación? En realidad, no creo que las Musas hayan valido todo ese dinero, y creo que las nueve compartirán mi opinión, si bien las Musas en todo caso habrían sido adecuadas para una biblioteca y van bien con mi ocupación. Pero ¿dónde tengo yo sitio para colocar las Ménades? Tu dirás: «Son encantadoras». Las conozco bien porque las he visto a menudo. Conociendo tan bien estas estatuas, si las hubiera querido te habría dado instrucciones específicas de compra. Las estatuas que acostumbro comprar son de esas que van bien para adornar una palestra, a la moda de un gymnasium. Y, de nuevo, ¿qué va a hacer un defensor de la paz con una estatua de Marte? Me alegro de que no hubiera también una de Saturno, ya que las dos juntas me habrían endeudado[7].

Después de más burlas y quejas por el precio, señala que ha estado construyendo nuevas hornacinas con bancos en el pórtico de su villa de Tusculum y maliciosamente añade: «Debería decorarlas con cuadros, ya que la pintura me gusta más que la escultura». No cabe duda de que los cuadros también eran copias, pero eran menos caros y más agradecidos.

La broma de Cicerón sobre el modo en que Marte y Saturno le endeudarían nos recuerda una vez más la nebulosa zona de la mente. La refe-

rencia lo es por supuesto a la influencia de estas divinidades como planetas, si bien Cicerón sólo bromeaba a medias cuando jugaba con la idea de los poderes que habitan estas estatuas. Uno se pregunta si habría sido tan sensible con los cuadros. Porque aunque este elocuente texto nos recuerde el grado hasta el cual se había trivializado en el mundo romano la demanda de esculturas para exteriores, según la cual las copias y réplicas se convertían en mobiliario para jardines, el potencial de animación parece haber persistido al menos en la mentalidad popular.

Si fueran necesarias pruebas, podrían hallarse en la hostilidad de la nueva religión cristiana hacia los ídolos del mundo pagano. En la iglesia griega o bizantina esta hostilidad condujo a una prohibición casi total de la escultura en beneficio del icono pintado. Digo casi total porque los relieves estaban permitidos, al menos si no eran demasiado tridimensionales. Se decía que la sabiduría popular decía que una imagen no debería ser tan prominente que uno pudiera agarrarle la nariz. La manipulación y la animación van de la mano.

Las cosas no siempre llegaban a este extremo en el mundo occidental, pero por regla general se podría decir que durante toda la baja y alta Edad Media no se produjo ninguna escultura monumental exenta para ser exhibida en exteriores. Las pocas de estas imágenes que todavía quedan en Roma se miraban con desconfianza y sobrecogimiento, como la de los Dioscuros sobre el Quirinal, que se mencionaba siempre en las guías para peregrinos. Algunas de ellas fueron reanimadas o re-personalizadas por la imaginación popular, como las estatuas o fragmentos conocidas como figuras hablantes, de las cuales la más famosa era la denominada Pasquino, un fragmento de cuyo grupo representaba originalmente a Ayax con el cuerpo de Patroclo, pero que en su forma mutilada parecía en todo el mundo una especie de payaso o bufón (Fig. 201). Se ha convertido en hábito o tradición asociar a esta estatua versos satíricos sobre algunos temas, como si fuera el propio Pasquino quien hablara, y así acabó por conocerse este género de sátiras con el nombre de pasquines. Pero aun siendo interesante esta costumbre popular, también sugiere cuán distantes estaban estos tiempos de una verdadera demanda de estatuas como obras de arte, la cual relacionamos más bien con el Renacimiento, la resucitación de la Antigüedad.

La institución de la escultura para exteriores está íntimamente relacionada con esta recuperación. Los monumentos en sí son suficientemente conocidos, pero yo propongo contemplarlos desde una perspectiva ligeramente distinta. Sostendré que, tanto en la época moderna como en la Antigüedad, el espíritu de competición despertado mediante la exhibición pública de encargos a autores que rivalizaban fue un poderoso agente en el desarrollo de este género.

Al hablar de las estatuas de las catedrales, Baudelaire calificaba acertadamente a la escultura de arte complementario; complementario con la arquitectura. Pero cuando los florentinos empezaron a ubicar estatuas en los nichos



201 Grupo de Pasquino, original helenístico del siglo II a.C; grabado procedente del *Speculum romanae magnificientiae* de Lafréry, Roma, 1550

de la iglesia de San Miguel no pretendían simplemente decorar el edificio (Fig. 202). Eran los gremios florentinos los que tenían que erigir las estatuas de sus santos patrones, y en el curso de esta campaña la iglesia se transformó en ese museo al aire libre de la escultura del *Quattrocento* que todavía admiramos tanto cuando contemplamos una estatua tras otra, desde Ghiberti hasta Donatello, como cuando disfrutamos de estas piezas aisladamente. No disponemos de ningún texto que hable de la competición inherente a estos encargos, pero sí en otros lugares de Florencia, como las puertas del baptisterio. Menos conocido es el caso de los cuatro evangelistas que habían de situarse frente a la catedral, en donde se decidió que inicialmente tres de los cuatro debían asignarse a tres artistas, mientras que el cuarto debería recaer sobre el escultor que mejor hubiera hecho su figura[8].

No se cumplió con este planteamiento, pero fue en este ambiente de intensa rivalidad y competencia en donde tanto Ghiberti como Donatello se alzaron con la fama entre los florentinos, y en donde se esperaba de ellos que desafiaran incluso en su propio terreno a los escultores antiguos más famosos[9]. El *David* de bronce de Donatello, encargado por los Medici (Fig. 203), fue concebido casi con toda seguridad como uno de estos desafíos, sabiéndose como se sabía que en las estatuas antiguas clásicas era el bronce el material que recibía los mayores elogios. El encargo fue seguido por el de un grupo de *Judith y Holofernes* (Fig. 204) que fue ubicado en el patio del palacio

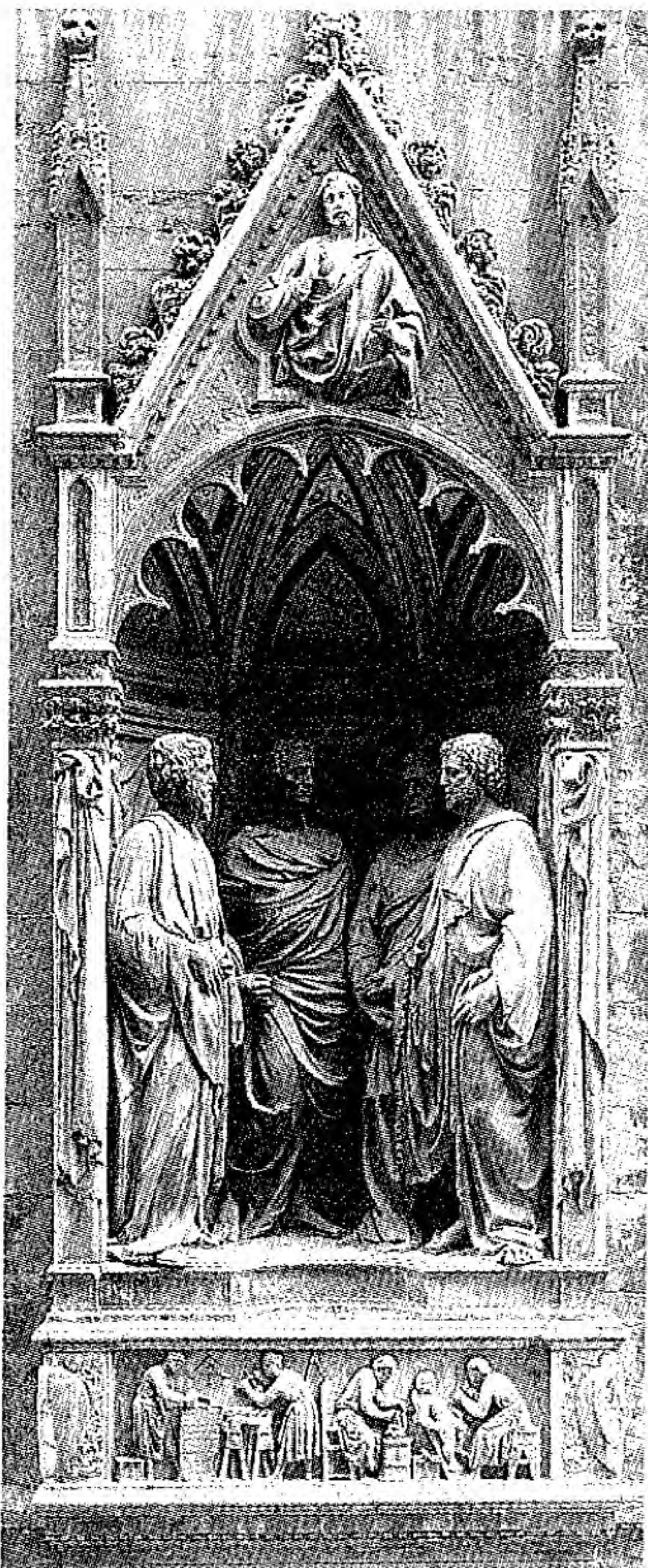
Medici con una inscripción latina compuesta por Piero de' Medici en la que extraía una moral política del relato bíblico: *Regna cadunt*, los reinados se derrumban por la indulgencia, las ciudades se alzan mediante la virtud, contemplad aquí al indulgente derribado por el humilde[10].

La inscripción es relevante porque en el momento en que los Medici fueron expulsados de Florencia en 1494 y el populacho se alzó contra el ciertamente indulgente hijo de Lorenzo el Magnífico, la estatua fue retirada del palacio e instalada en la plaza pública más importante de la ciudad, la piazza della Signoria, que se encuentra frente al Palazzo Vecchio, el ayuntamiento, que a su vez estaba flanqueado por la Loggia dei Lanzi, la plataforma cubierta que se utilizaba para las ceremonias públicas (Fig. 205). El traslado de esta famosa obra escultórica a la plaza fue aparentemente responsable de una especie de reacción en cadena. No es que fuera de extrañar en sí mismo que el grupo de Judith y Holofernes se convirtiera en un símbolo de la liberación de la tiranía. De hecho, se unió a otra popular obra de Donatello, la denominada *Marzocco* (Fig. 206), una de las primeras obras del maestro, que muestra al león como el portador heráldico del lirio florentino. Podemos contemplar a este león en guardia frente al palacio como la encarnación o

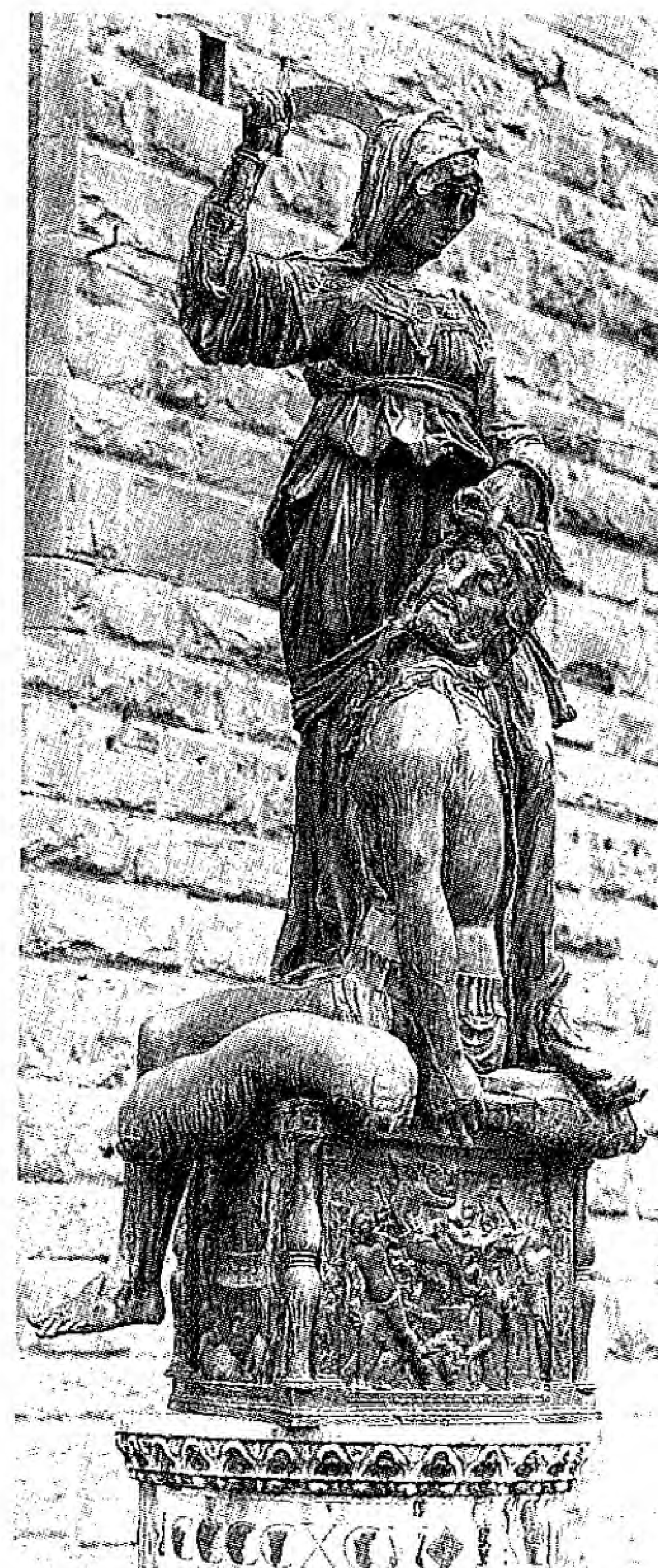
202 Nanni di Banco, *Cuatro santos coronados*, h. 1415. Oratorio de San Miguel, Florencia

203 Donatello, *David*, h. 1440-42. Bargello, Florencia

204 Donatello, *Judith y Holofernes*, h. 1453-1455. Piazza della Signoria, Florencia (actualmente en el Palazzo Vecchio). Carece de la inscripción original







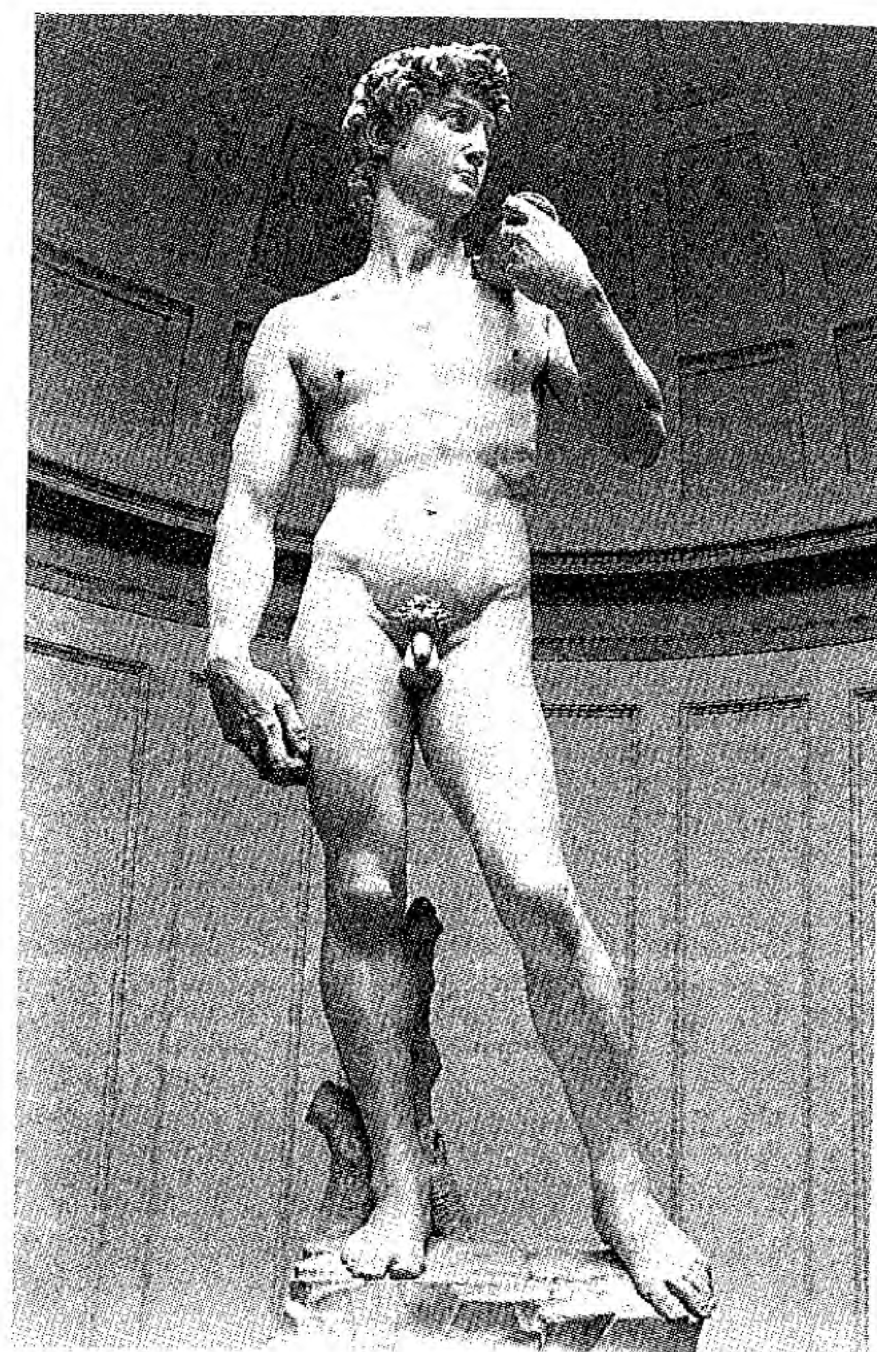


205 Piazza della Signoria, Florencia, en la que se ve el Palazzo Vecchio (en el centro) y la Loggia dei Lanzi (a la derecha)

recuperación de la idea del guardián; y aunque haya sido reemplazado por una copia todavía produce este efecto frente a los viejos muros.

Esto mismo puede decirse del *David* de Miguel Ángel (Fig. 207), cuyo original se encuentra ahora bajo el seguro escudo protector de la Academia de Florencia, habiendo ocupado el lugar del original en el exterior con una copia. Aun siendo la estatua tan famosa como sin duda lo es, lo que es destacable en este contexto es que aquí la demanda de la imagen se originó no en la sociedad o en el público, sino en el artista, lo cual ciertamente no era la norma de la época. En pocas palabras, Miguel Ángel había regresado de Roma en 1501, a la edad de veintiséis años, cubierto ya de gloria e impaciente por realizar obras dignas de su talento. Siendo como era un escultor apasionado, ansiaba un gran bloque de mármol que estaba sin utilizar en el patio de un edificio de la catedral de Florencia desde que Agostino di Duccio lo echara a perder hacía cuarenta años tras un intento de crear una figura enorme, probablemente para uno de los pilares del coro, inspirado en la catedral de Milán, en donde también se dispusieron grandes nichos para estatuas. Pero cuando Miguel Ángel hubo realizado la difícil proeza de convertir aquel bloque al que tan torpe-





206 Donatello, *Marzocco della Chiesa*, 1418-1420. Bargello, Florencia

207 Miguel Ángel, *David*, 1501-1504. Academia, Florencia

mente se había dado forma en una obra maestra de la escultura, nadie pensó en utilizarlo para un fin decorativo para el que ciertamente había sido tan poco apropiado. En lugar de ello, los florentinos, buenos demócratas en 1504, reunieron a un grupo de expertos para que debatiera y decidiera dónde debería colocarse la estatua. Disponemos de las actas de esta asamblea única en su especie a la que pertenecieron Leonardo da Vinci, Filippino Lippi, Sandro Botticelli y otros ilustres nombres, pero el primero al que preguntaron, de forma significativa, no fue un artista sino el heraldo de armas de la ciudad. Su opinión es bastante pintoresca pero interesante en ese sentido. Él consideraba que la estatua debería colocarse en donde en aquella época estaba el *Judith* de Donatello, y no por ninguna razón estética. *Judith*, decía él, era una estatua que se ocupaba de la muerte y de los malditos, ya que aquí una mujer mata a un hombre, y desde la época en que se erigió Florencia había perdido la guerra con Pisa y las cosas habían ido de mal en peor. Lo que a él le importaba era lo que he denominado la «carga» de la estatua, que él sospechaba que era maligna. Un carpintero que habló a continuación recordó a la asamblea que uno siempre debería ceñirse a sus planes, y como la estatua había estado destinada originalmente a ser pilastra de la catedral, era allí donde debería ir a parar, ya que no dentro de la iglesia. El arquitecto Giuliano da Sangallo, que bien pudo haber sido el portavoz de Miguel Ángel, sugería que era en la Loggia dei Lanzi en donde la obra estaría mejor protegida, pero se concluyó que esta ubicación interferiría con las ceremonias y que debería estar más cerca del palacio. Filippino Lippi intervino con sensatez y dijo que el propio maes-

tro era quien mejor podía saberlo, y ya fuera con el asentimiento de Miguel Ángel o sin él, se adoptó esta última opinión; la estatua debería colocarse cerca de donde hoy se encuentra el león, es decir, el *Marzocco* de al lado de la entrada al palacio, en donde ciertamente acabó por estar unos 350 años, obteniendo así de su ubicación la «carga» de personaje guardián, ya que David el pastor derrotó a Goliath y era un héroe predilecto de la república florentina que con tanta frecuencia se enfrentaba a rivales superiores.

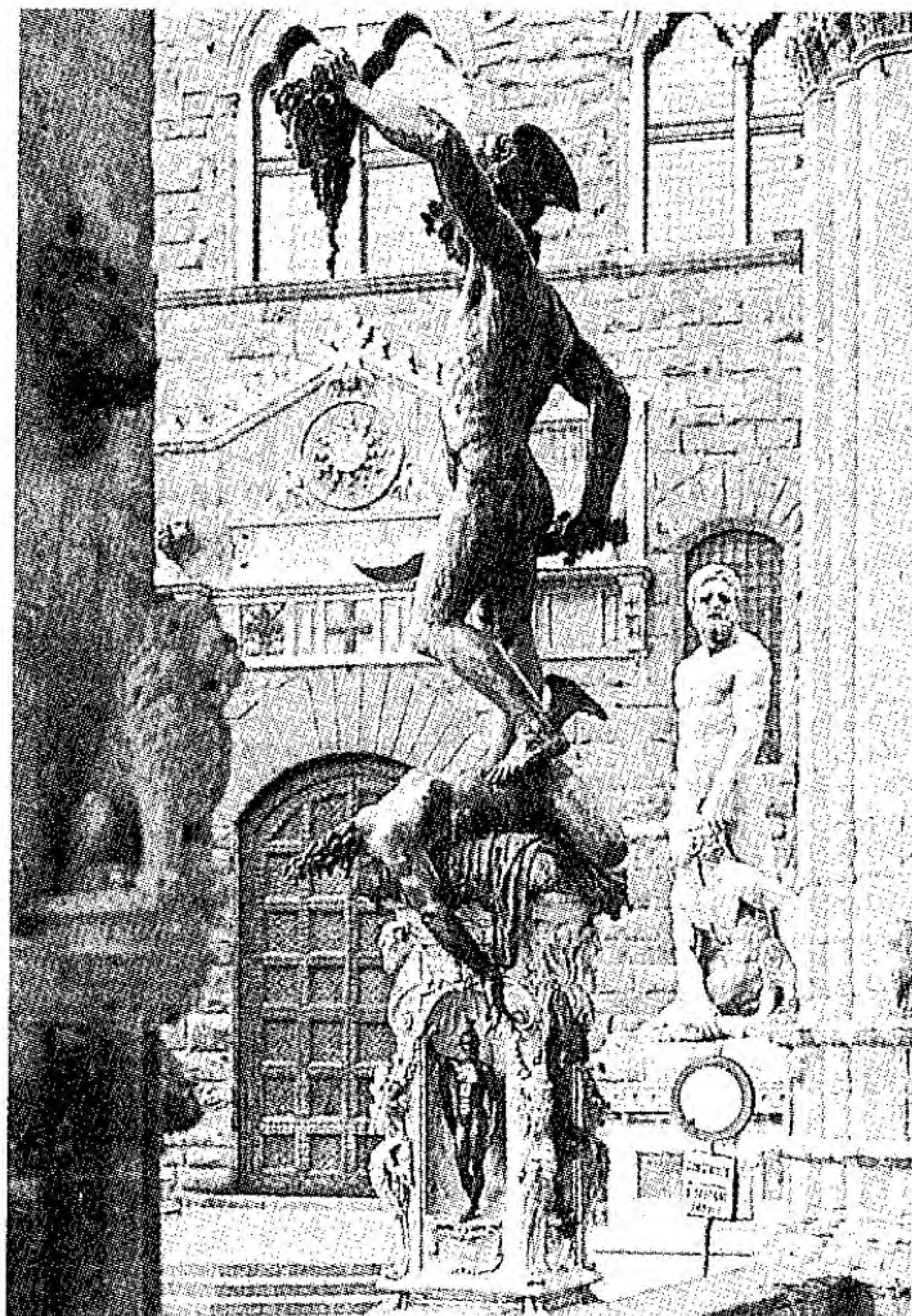
Dado este ambiente en Florencia, no es de extrañar que se desencadenara el deseo de disponer aquí de otra estatua más, de otro potencial héroe o guardián de la ciudad: Hércules. Inicialmente, el encargo parecía destinado a Miguel Ángel, pero Vasari, que es un testigo no neutral pero tampoco desinformado respecto a estas cuestiones, nos dice que se persuadió al Papa de que sus exigencias quedarían satisfechas de forma más expeditiva adoptando el antiguo truco florentino de establecer una competición entre rivales. Consecuentemente, se encargó en última instancia al joven escultor Baccio Bandinelli que ejecutara la desagradecida tarea de igualar al *David*, y he aquí que mordió el anzuelo[11].

Si había algún escultor que ardiera en deseos de superar al maestro más famoso de su tiempo, ése era Baccio Bandinelli; y si alguna vez el orgullo precedió a la caída fue en esta ocasión. El episodio de este encargo, rodeado como estaba de intrigas y rivalidades, no nos incumbe con detalle[12], pero cuando la estatua fue finalmente instalada en 1534 produjo un torbellino de escarnio y protestas. La tradición de Pasquino se reavivó, pero en esta ocasión fue la obra escultórica lo que quedó ridiculizado en tantos versos difamatorios referidos a ella que Alessandro de' Medici intervino e hizo encarcelar a algunos de estos críticos hostiles, lo cual, como refiere Vasari con laconismo, puso fin a la cuestión. No lo suficiente, no obstante, para que el joven rival de Baccio, Benvenuto Cellini, se haya ocupado de ella en su autobiografía con el fin de que conozcamos algunas de las críticas que se elevaron contra el grupo; por ejemplo que la pierna derecha de Hércules y la de Caco están tan revueltas que uno no podría separarlas sin lesionar ambas. Creo que Vasari, que no sentía ningún afecto por Cellini pero trató de ser justo, estaba en lo cierto cuando decía que el verdadero problema era sólo que la estatua había ido a parar junto al *David* de Miguel Ángel. Pero como dijo el presidente Truman, «si a uno no le gusta el calor, no debe entrar en la cocina». Lo relevante para mi relato es que en realidad para esa época la *piazza* con sus famosas estatuas era ya como una cocina, y una de las condiciones de la escultura de exteriores es que también debe satisfacer las demandas del pueblo.

La Figura 208 muestra la estatua de Bandinelli a través de los arcos de la Loggia dei Lanzi, con el *Perseo* de Benvenuto Cellini en primer plano. Sobre la génesis y propósito de esta famosa obra contamos de nuevo con las pala-

bras del propio artista, que en su autobiografía escribe en su acostumbrado tono que cuando estaba regresando a su Florencia natal en 1545 ardía en deseos de mostrar a la noble escuela de Florencia que estaba versado en más artes de las que ellos se imaginaban —se refiere al arte de la orfebrería—, de modo que le dijo al duque con descaro que de buena gana erigiría una estatua de mármol o de bronce para él en su hermosa plaza, «*in su quella piazza*». Cellini era más astuto que Baccio Bandinelli; evitó la comparación con el *David* de Miguel Ángel, pero no por ello *cualquier* comparación. En la época en que se instaló el *Perseo*, el *Judith* de Donatello estaba cerca de él, y no es difícil ver que Cellini buscó la comparación con este grupo un tanto más pasado de moda. Una cuestión distinta es si también pensó o no en neutralizar su sentido. Recordemos que al heraldo de armas le había parecido poco propicio exponer a una mujer matando a un hombre; aquí hay un hombre triunfando sobre un monstruo femenino, Medusa, y sosteniendo su cabeza en lo alto.

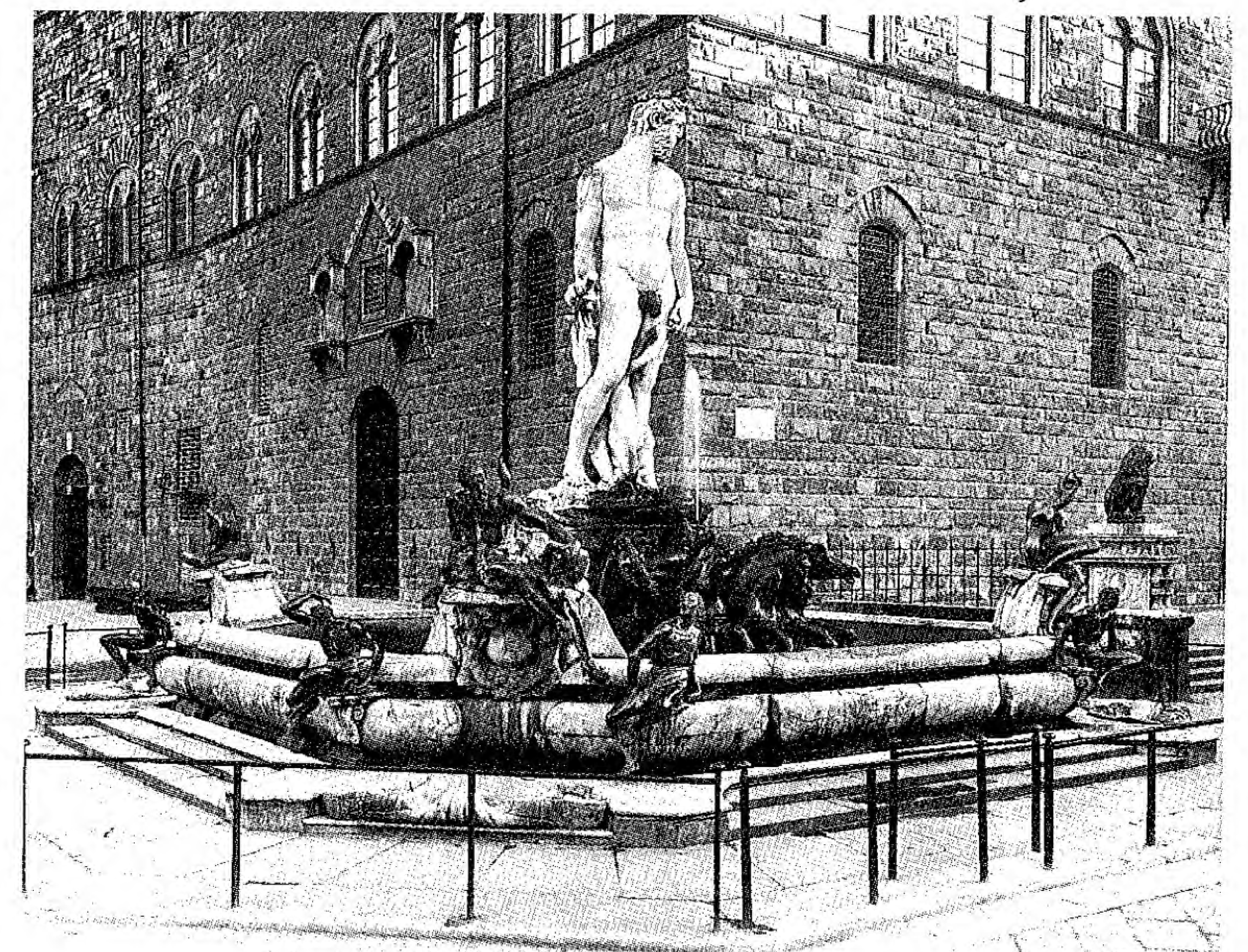
Pero mi relato de la reacción en cadena continúa, porque la *piazza* todavía carecía de su rasgo supremo: la fuente de Neptuno. En una carta escrita en 1550 por el ambicioso Baccio Bandinelli, éste le pide a un cortesano que vea sus bocetos para la fuente, ya que Su Excelencia el Duque le había dicho varias veces que quería que superara a todas los demás: «Prometo a Su Excelencia que si mis trabajos le complacen haré una fuente que no sólo superará a todas las demás que hoy día pueden verse en cualquier lugar,



208 Benvenuto Cellini, *Perseo* (1545-1553), Loggia dei Lanzi, Florencia, tras la que se ve *Hércules y Caco* (1534) de Bandinelli

sino que tampoco los griegos y romanos habrían tenido nunca semejante fuente». Una vez más, el duque estaba resuelto a azuzar incluso a este hombre morbosamente ambicioso pidiéndole a otros artistas, Ammanati y Cellini, que le remitieran proyectos rivales. Finalmente, Bandinelli murió y Ammanati recibió el encargo, en gran medida a través de Miguel Ángel y Vasari. De modo característico, uno de los solicitantes que se presentó insistía en que tenía derecho a ser tenido en cuenta porque, según decía él, no tenía ninguna obra en Florencia. La fuente acabada, en la que colaboraron muchos, fue finalmente descubierta en 1575 (Fig. 209).

Entretanto, en esta enrarecida atmósfera había ingresado un maestro mucho mayor: Giovanni da Bologna o, más exactamente, Jean de Boulogne. Fue a él a quien el duque encargó que erigiera una gran estatua ecuestre de su padre, Cosimo I. Las palabras con las que oímos hablar de este encargo por primera vez son de nuevo significativas. Un tal Simone Fontana escribe al duque de Urbino en octubre de 1581 diciendo que pronto se descubrirá un caballo de Troya que se está fundiendo en ese momento, del doble del tamaño del que hay en el Capitolio (se refiere a Marco Aurelio), para hacer frente al gigante de Miguel Ángel. Esta demanda surgía sin duda del duque, que quería poner el sello del poder de los Medici en aquella plaza, en otro tiempo símbolo de la Signoria, el Consejo Municipal, y conmemorar a su brutal predecesor como a uno de los emperadores romanos pero al doble de tamaño. Y aunque el escultor todavía estaba trabajando en ese turbio encargo, también hizo realidad su deseo de exhibir su



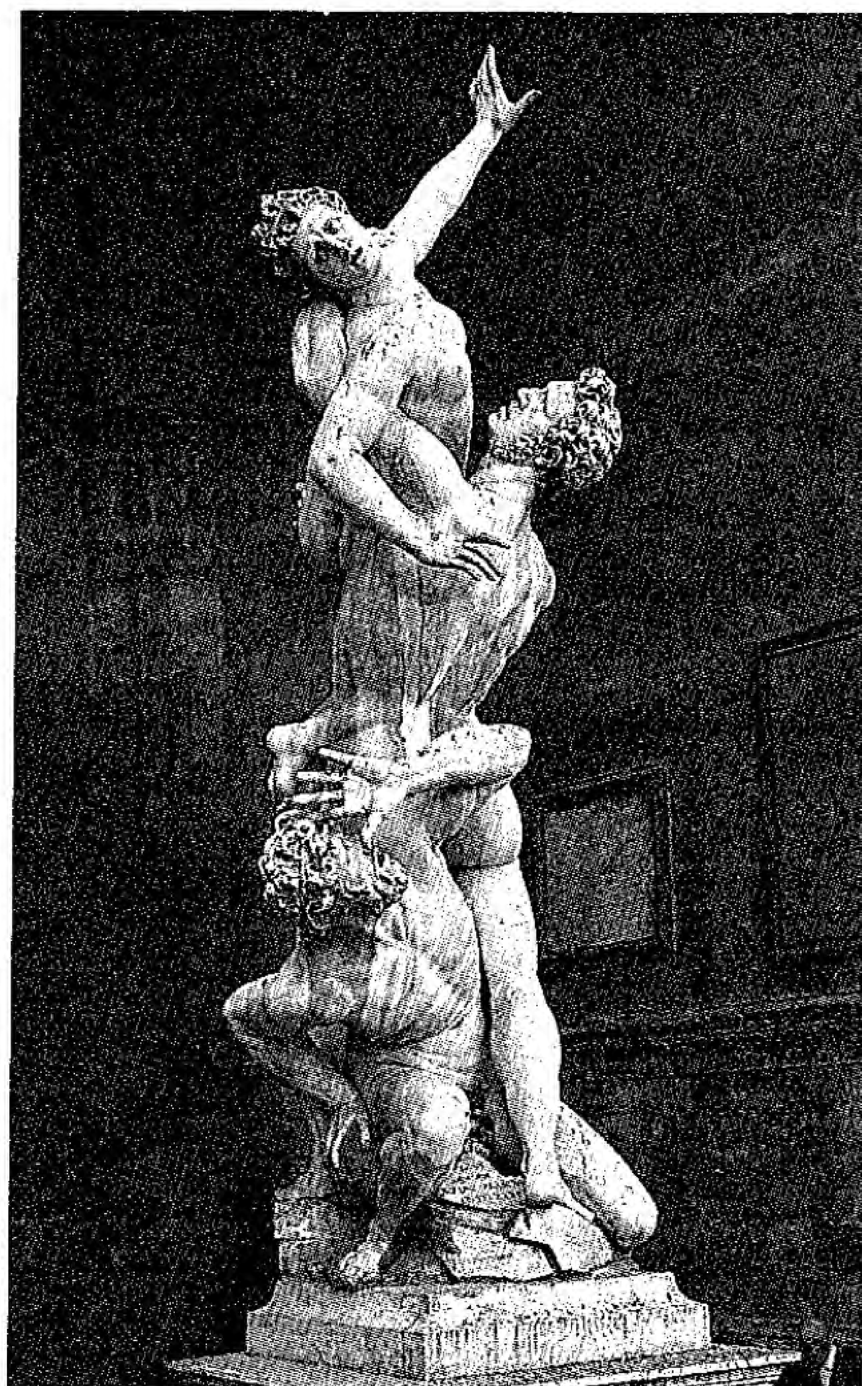
209 Bartolomeo Ammanati y otros, Fuente de Neptuno, terminada en 1575. Piazza della Signoria, Florencia

destreza en una obra menos obstaculizada por cualquier otra demanda extrínseca que incluso cualquiera de las anteriores.

El episodio de ese grupo escultórico puede describirse como el último punto álgido de la reacción en cadena, ya que una vez más sabemos que el escultor quería convencer a la élite florentina de que él no sólo era un maestro de los pequeños bronces, sino que también podía superar a sus rivales en una obra monumental. Una vez recibido el encargo y los ánimos para enfrentarse a él, esculpió este intrincado grupo compuesto por un anciano, un joven y una mujer en frenético movimiento, sin tener aparentemente en cuenta lo que debería representar la obra acabada y cómo se la iba a llamar. Un especialista le atribuyó el nombre de *El rapto de la Sabina*, y el artista accedió representando el episodio en relieve en el pedestal. La obra terminada, finalizada en 1583 (Fig. 210), es asombrosa, pero se ha alejado en todo lo posible de esa carga intrínseca que he denominado sobrenatural. Al enfrentarse a ella uno piensa en el escultor, no en la escultura.

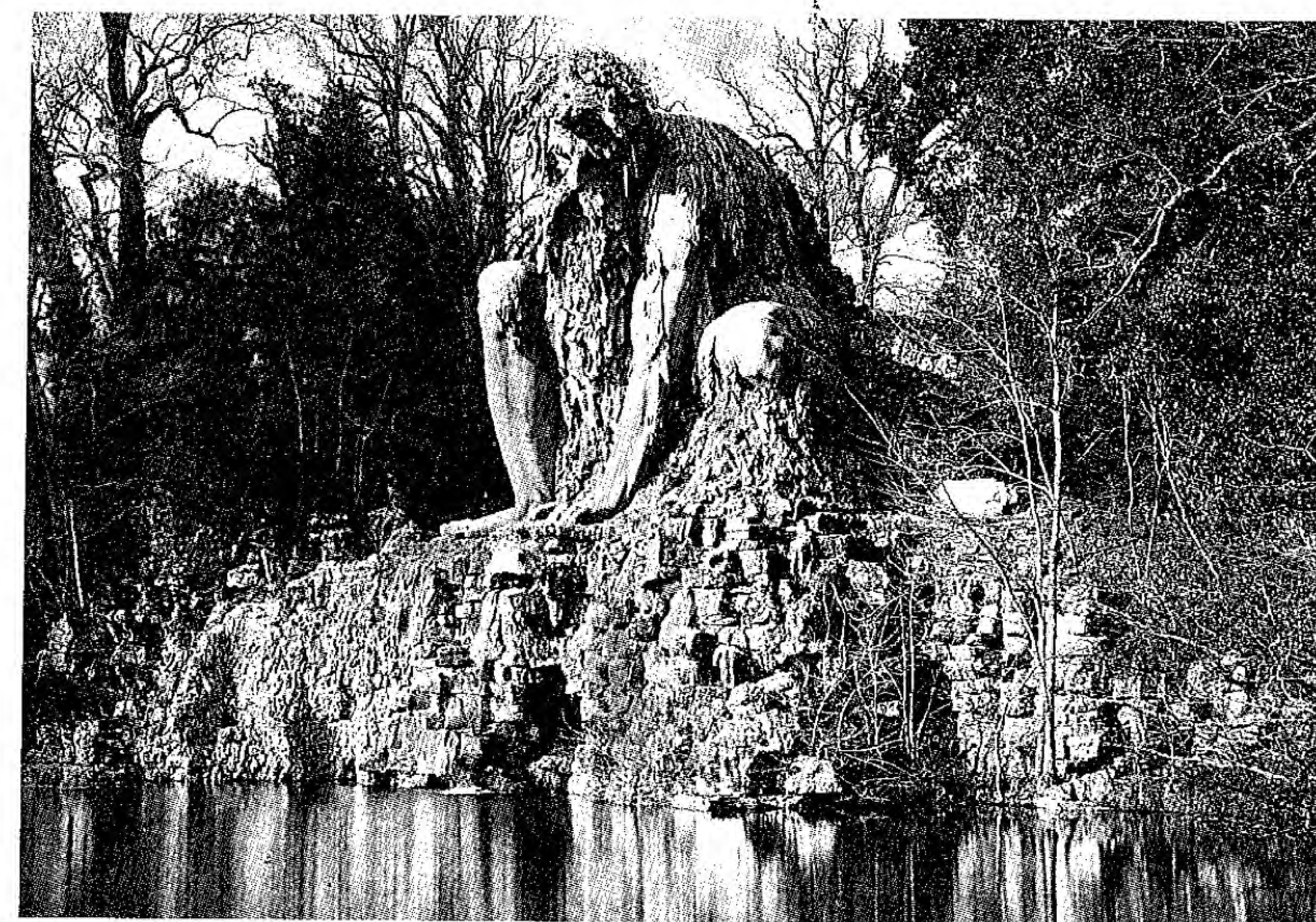
Hay otra obra de Giovanni da Bologna en la Loggia dei Lanzi que desafía explícitamente a los antiguos, su grupo de *Hércules y el centauro*, pero no quisiera dar la impresión de que el artista tampoco supiera cómo aprovechar las potencialidades de un lugar; en su asombrosa personificación del *Apenino*, mitad piedra mitad dios, en la Villa Demidoff cercana a Florencia (Fig. 211), creó la figura de una fuente verdaderamente sobrenatural.

No es mi intención contar la historia de toda la escultura de exteriores,

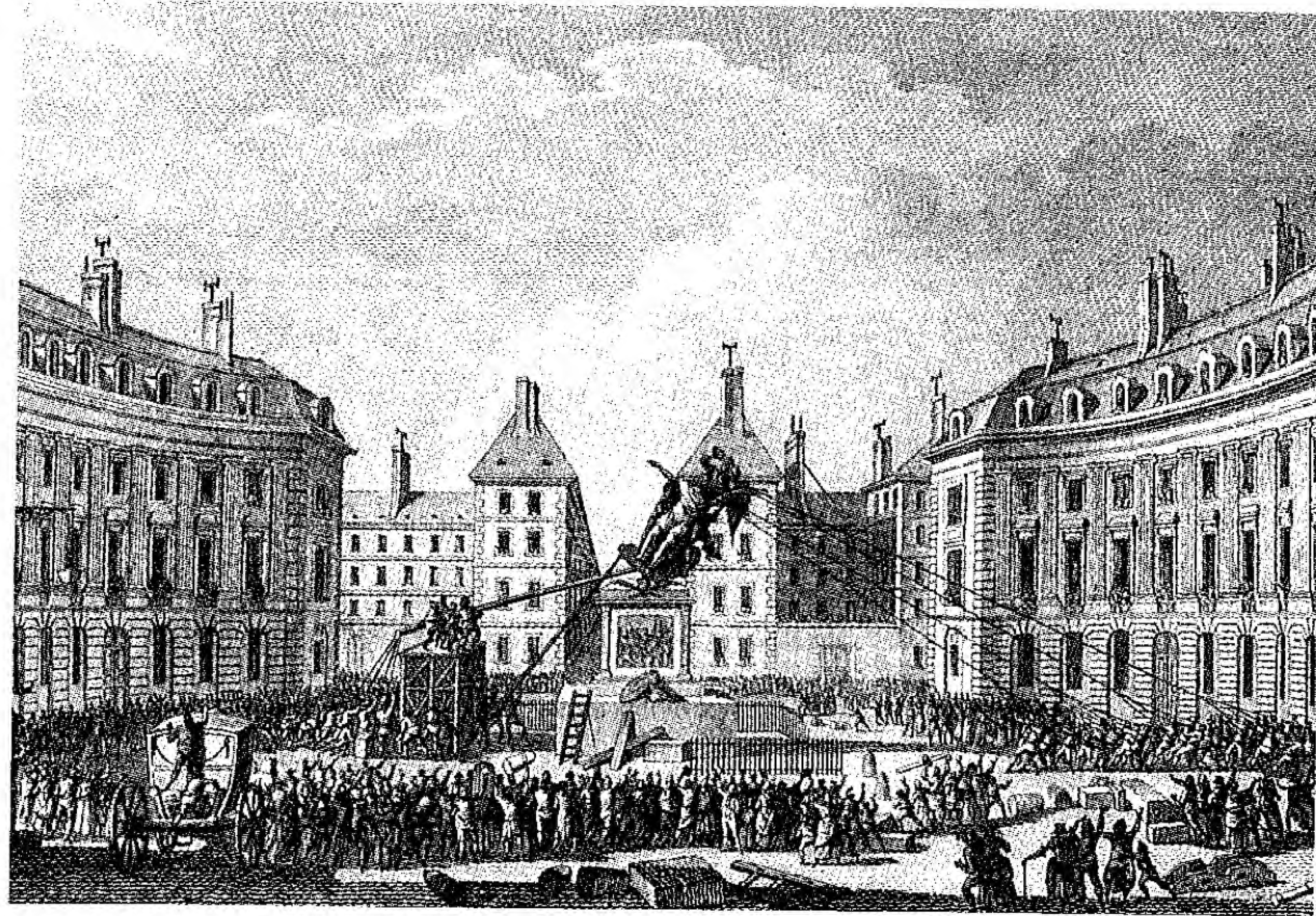


210 Giovanni da Bologna (Giambologna), *El rapto de la Sabina*, 1583. Loggia dei Lanzi, Florencia

sino cartografiar algunas de las consecuencias que surgieron del especial carácter de la escultura según la diagnosticó tan cruelmente Baudelaire, y mostrar cómo se ve realzada o neutralizada por los emplazamientos de la escultura para exteriores en los lugares públicos. Una de estas consecuencias salta a nuestras mentes cuando recordamos la suerte de determinados monumentos escultóricos; su propio poder, la finalidad para la que fueron encargados y erigidos, también podría ser su perdición. Suponían un blanco para los revolucionarios que quisieran derribar estos símbolos del poder y la dominación, según se aprecia en este grabado de la Revolución Francesa en el que se ve al populacho derribando la estatua de Luis XIV en la Place des Victoires (Fig. 212). Por supuesto que este destino le sobrevino a estas estatuas no por lo que eran, sino por lo que significaban o lo que representaban, pero resulta que semejante atención sólo se produjo o se produce en momentos de especial excitación y violencia callejera. Normalmente, el destino de los monumentos de nuestras ciudades no es el de ser atacados, sino ignorados. Además, pocos aspectos de la historia de la escultura de exteriores son más notables que lo que podríamos llamar el fracaso total del monumento público en su intento de convertirse en monumento público. No es que hubiera pocos de ellos a principios del siglo XIX. Parecía una obligación religiosa erigir estatuas ecuestres de reyes y presidentes por igual; aquí un Jorge IV, allá un George Washington. A ellos les



211 Giovanni da Bologna (Giambologna), *Apenino*, h. 1583. Villa Demidoff, Pratolino, cerca de Florencia



212 *La estatua de Luis XIV derribada de la Place des Victoires*, agosto de 1792. Grabado de la época

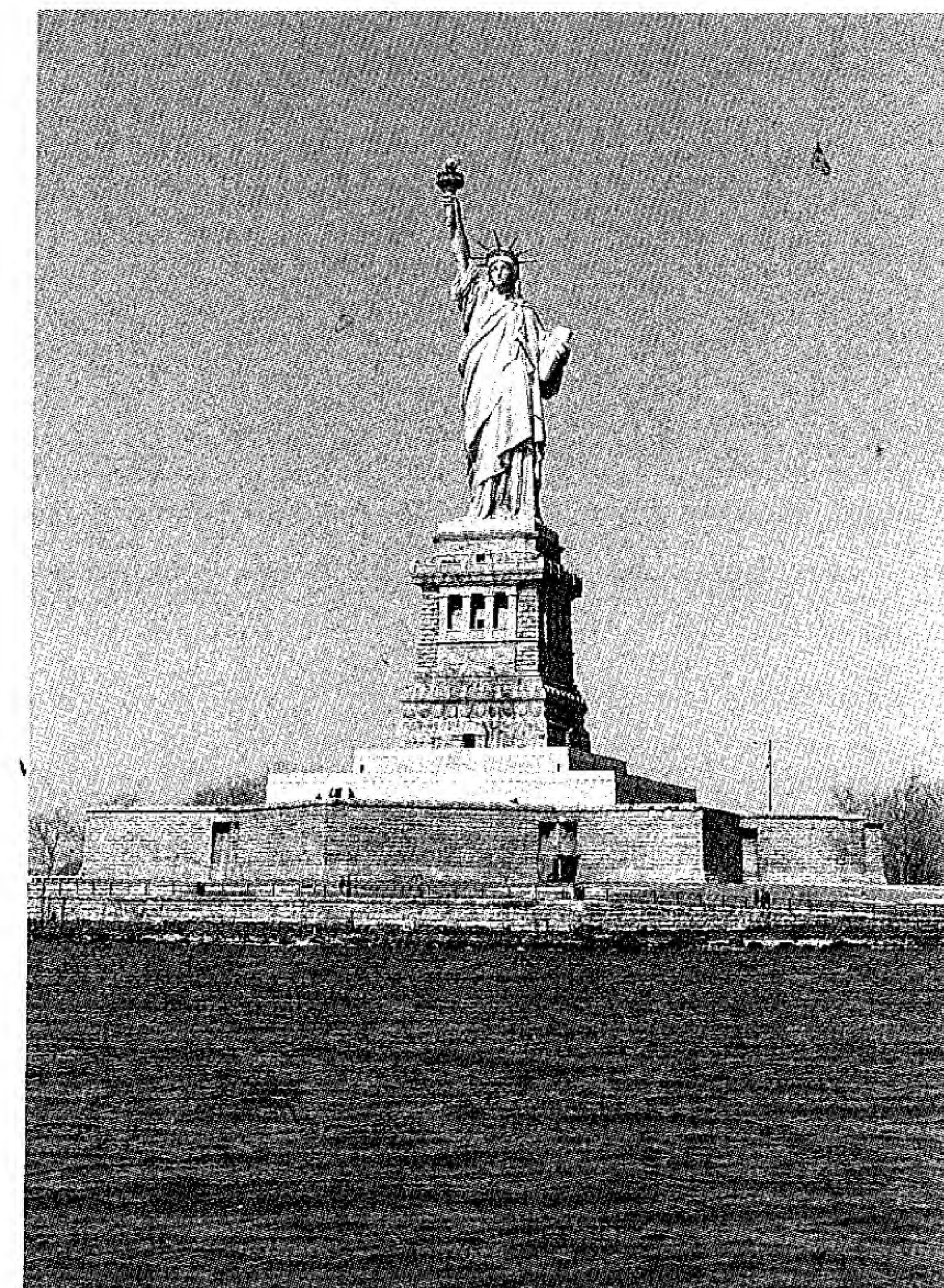
siguieron hombres de Estado como George Canning o benefactores como George Clark, pero ¿en qué medida satisface este último la función de mantener vivo el recuerdo de la persona representada? Uno se acuerda del epigrama de Lessing sobre el monumento a su amigo el poeta Ewald Kleist: «Oh Kleist, dein Denkmal dieser Stein? Du sollst des Steines Denkmal sein», que significa aproximadamente «Oh, Kleist, ¿esta piedra es tu monumento? Sólo es un monumento gracias a ti».

Pero no era ésta la opinión dominante a mediados del siglo XIX. Charles Knight valora con indignación la elección de las personas a quienes se erige una estatua:

> Hay trece reyes y reinas, [entre las cuales se encuentran] dos del primer Jorge, una del segundo y dos del tercero; tres hermanos de reyes, Cumberland, Kent y York; cuatro soldados, sobre todo tres Wellingtons y un Nelson; un noble, el duque de Bedford; tres hombres de Estado, Fox, Pitt y Canning; un reformista parlamentario, Cartwright; un benefactor público, Sloane; y una obra de arte, la admirable figura del Moro [...] que se encuentra en los jardines de la Posada de Clement. De poetas: ninguna; de filósofos: ninguna; de patriotas en el más alto sentido del término: ninguna; de moralistas: ninguna; de distinguidos hombres de ciencia: ninguna... En pocas palabras, la lista se ha terminado. De nuevo nos preguntamos qué piensa de ello el lector[13].

Algunas de estas omisiones fueron subsanadas en décadas posteriores, pero ¿con qué propósito? ¿Queremos realmente tener más hombres de bronce desamparados entre el torbellino de tráfico en donde ni siquiera podemos

leer que uno supuestamente sea, por ejemplo, D. H. Lawrence, otro quizá Dylan Thomas, un tercero Rutherford y un cuarto Bertrand Russell? Me he referido al fracaso de este tipo de escultura de exteriores principalmente para compararlo con un inesperado triunfo donde uno menos podría esperarlo. En el siglo XX han nacido algunas obras escultóricas y, por así decirlo, han trascendido las limitaciones del entorno. Una de ellas es la Estatua de la Libertad que custodia la entrada por mar a la ciudad de Nueva York. La obra realmente no fue un encargo, sino idea del escultor Bartholdi, que persuadió al gobierno francés de que se la regalara a la ciudad de Nueva York, en gran medida para bochorno de las autoridades[14]. Pero tanto si lo sabía como si no, la bastante convencional imagen que nadie había solicitado obtuvo su fuerza de la tierra y el mar y desafía a los críticos que nos dicen que es artísticamente floja. Cualesquiera que sean sus puntos débiles artísticos, la estatua se ha convertido en la encarnación de la idea de libertad; era muy bien recibida por los emigrantes procedentes de toda Europa cuando al llegar por mar ponían sus ojos en ella. Cuando la estatua fue desmontada para hacer reparaciones debió de tener algo de conmovedor contemplar cómo le arrebataban la antorcha de la mano. No pue-



213 Frédéric-Auguste Bartholdi, Estatua de la Libertad, 1886. Staten Island, Nueva York

do documentar este hecho, pero sí puedo mostrar qué le sucede a una personificación de este tipo cuando entra en contacto con los seres humanos. La fotografía que se reproduce en la Figura 214, publicada en *The Times*, muestra a un operario esmerándose con la estatua de La Justicia del Old Bailey* y tratando de ajustar los platillos de la balanza; un pensamiento ligeramente incómodo que muestra que no estamos del todo libres de la blasfemia cuando nuestras estatuas sobrenaturales son tratadas como cachivaches. Porque la cuestión es de nuevo que la escultura de exteriores guarda dentro de sí suficiente potencial para asumir cierta vida propia. En una reciente visita a la ciudad universitaria alemana de Gotinga me enseñaron la fuente de Gänseliesl, la chica del ganso (Fig. 215) que aparece en todas las guías turísticas. Se ha convertido en el símbolo de la ciudad, ya que la tradición entre los estudiantes es encaramarse a ella para darle un beso cuando se gradúan. Digo darle un beso (a «ella», y no a «la estatua») porque ella es Liz o Liesl, una presencia en la ciudad, cuyo creador no ha sido olvidado. De hecho, se llamaba Paul Nisse, pero su obra obviamente ha sobrevivido a su fama. Hay otro ejemplo de ello que nos viene a la memoria: *La sirenita* de Copenhague, que

* Juzgado de lo penal londinense hasta 1971. *(N. del T.)*



214 Trabajador ajustando los platillos de La Justicia, 9 de noviembre de 1938

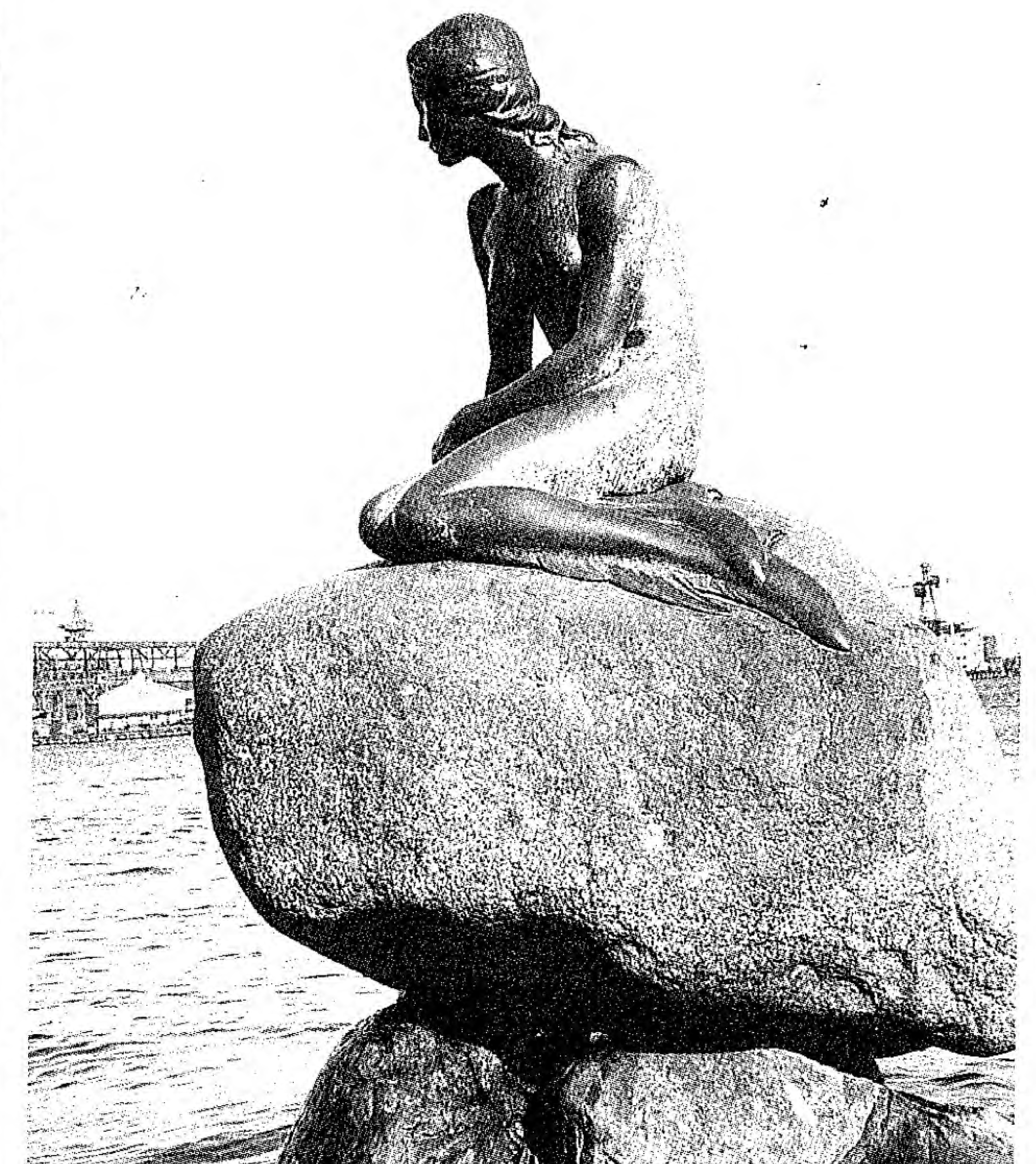
también adorna el álbum de fotos de todo turista (Fig. 216). El personaje del conmovedor cuento de Hans Christian Andersen custodia la orilla exterior de la ciudad y se asoma al mar. En realidad no me sorprendió descubrir que no es nada fácil averiguar el nombre del artista de la que sin duda es una de las obras escultóricas más conocidas de las realizadas en el siglo XX. Permítaseme reparar esta omisión general y decir que fue Edvard Eriksen, nacido en 1876. En cierto modo, es un tributo a él y a su obra que la escultura haya perdido el carácter de obra de arte y haya vuelto a ser algo más sobrenatural, más cercano a nuestros sueños infantiles. La que está sentada ahí es la sirenita, no una obra escultórica que representa una sirena.

Hay un ejemplo más de escultura para exteriores a la que mi persona proporciona una buena parte de carga añadida por su localización y por lo que lleva asociada; se trata del *Monumento a una ciudad asolada* de Zadkine, erigido en Rotterdam en 1951-1953 (Fig. 217). Los historiadores del arte pueden descubrir aquí vinculaciones con el *Guernica* de Picasso, pero una vez más la diferencia reside en la ubicación. Aquellos de nosotros que recordamos la despiadada carnicería de los cazabombarderos alema-

215 Paul Nisse, *Gänseliesl*, 1901. Plaza del Mercado, Gotinga

216 Edvard Eriksen, *La sirenita*, 1913. Puerto de Copenhague





nes sobre la indefensa ciudad holandesa no podemos contemplar esta obra como una pieza escultórica; moviliza emociones muy distintas.

Hay por encima de todos un escultor contemporáneo que ha sentido la fuerza de la localización y el poder energético que proporciona. Se trata de Henry Moore, quien durante toda su vida luchó por restablecer en la escultura esa carga sobrenatural de la que tan conspicuamente carecen nuestros edificios públicos. Su obra ha sido apoyada por los urbanistas que, por así decirlo, buscaban un contrapeso de la arquitectura funcionalista de nuestras nuevas ciudades. Sin duda su *Figura vertical n.º 2* de 1956 en Harlow (Fig. 218), o su *Filo de cuchillo* de 1961 obtienen su fuerza de su localización y posición, pero también apuntan al problema de recapturar algo

217 Ossip Zadkine, *Monumento a una ciudad asolada*, 1951-1953. Rotterdam



de la magia que Baudelaire echaba de menos en la escultura moderna.

Este deseo de revivir una posibilidad perdida ha encontrado expresión en unas leyes y ordenanzas que constituirían un digno tema de estudio; se trata de la denominada convención del uno por ciento, según la cual se sugiere o se demanda que debería reservarse ese pequeño porcentaje del coste de cualquier edificio público para una obra de arte. Una legislación semejante puede ser el único modo de mantener el empleo de los artistas, pero no se puede negar el hecho de que la situación requiere vigilar cuándo una demanda debe ser reemplazada por un encargo. Aquí el mayor peligro me parece que reside en que un arte así dictado desde arriba por autoridades o comités más o menos anónimos carece del estímulo de crítica pública que mantuvo alerta a los escultores de Florencia. Las multitudes anónimas de nuestras ciudades no clavan versos difamatorios sobre las esculturas de exteriores; es más probable que se las destroce en lugar de que se las critique.

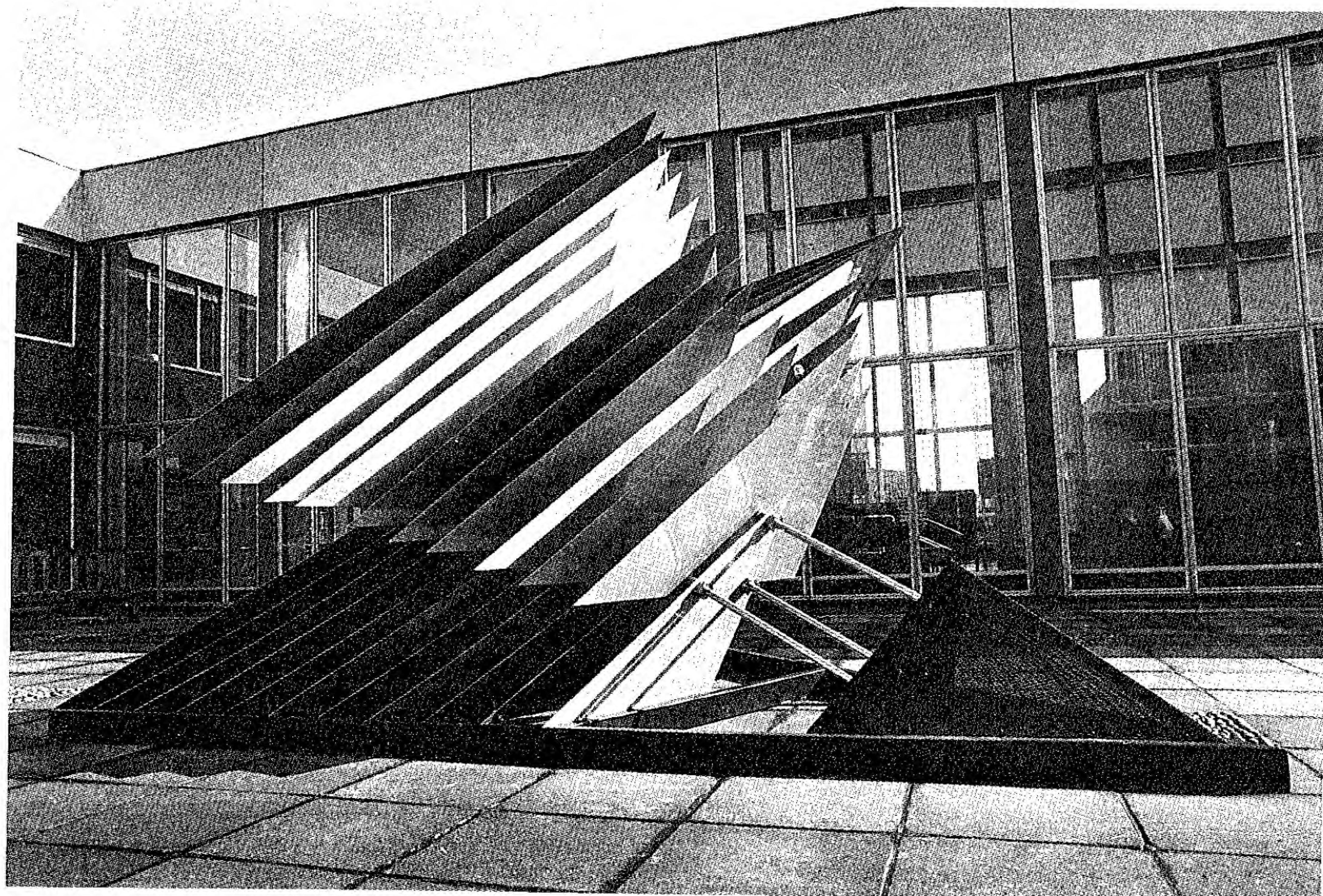
El argumento de la tasa del uno por ciento se formula en un panfleto titulado *Art within Reach*[15], que sin duda alimenta el pensamiento pero también estimula la esperanza de más debate público. ¿Qué queremos exactamente? ¿Apoyar a los artistas que valen la pena o ganarnos al público? En este contexto es inútil condenar el compromiso y halagar a las multitudes. Son ellos quienes viven allí y utilizan los edificios. Por mi parte no soy capaz de per-

218 Henry Moore, *Figura vertical n.º 2*, 1956. Harlow, Essex



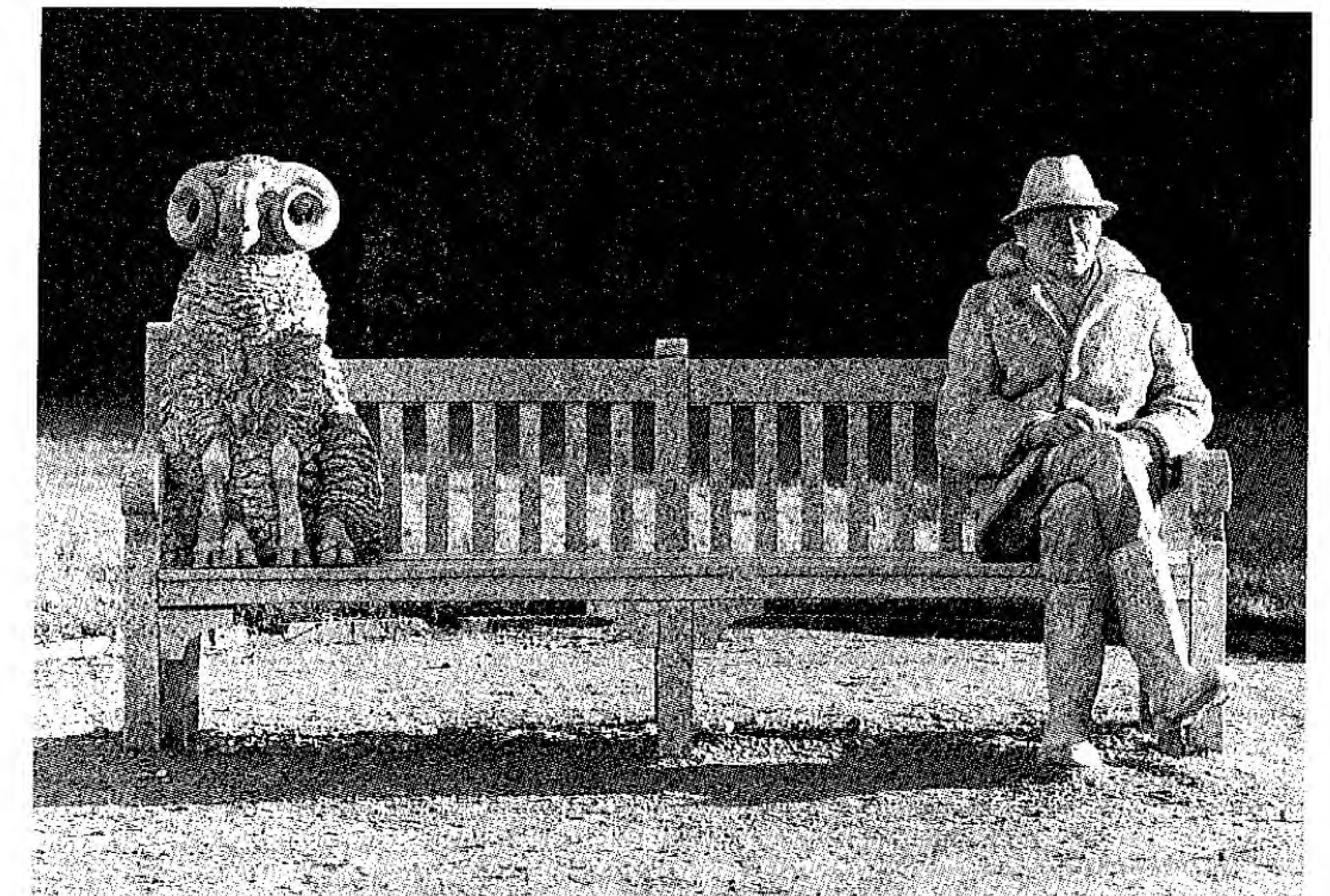
cibir que la escultura del patio de la Biblioteca Pública de Norwich contribuya a humanizar el edificio, menos aún cuando se llama *Extrapolación* (Fig. 219). Me pregunto si alguien habría protestado si se llamara «Interpolación». Podemos compararla con este perrito guardián de bronce de Peterborough (Fig. 220), que se acerca más a la fórmula de Warburg: «Estás vivo pero no eres una amenaza». Hasta los perros parecen aceptarlo como una presencia inofensiva. Hay que reconocer que «inofensiva» no es la palabra que escogería para *Hombre y oveja sentados en un banco del parque* de Nottingham (Fig. 221) de Sioban Coppinger; en este escenario, la invención surrealista se vuelve ciertamente intrigante y ligeramente amenazadora ya que, ¿qué sucedería si después de todo estuviera vivo? Por mi parte, quedé prendado de esta pequeña broma de Kevin Atherton en la que una escultura que obviamente está cansada de estar fuera se ha dado media vuelta y se ha metido dentro, si bien su presencia ahora ha invadido el lúgubre muro de ladrillo (Fig. 222).

219 Liliane Lijn, *Extrapolación*, 1982. Norwich City Library



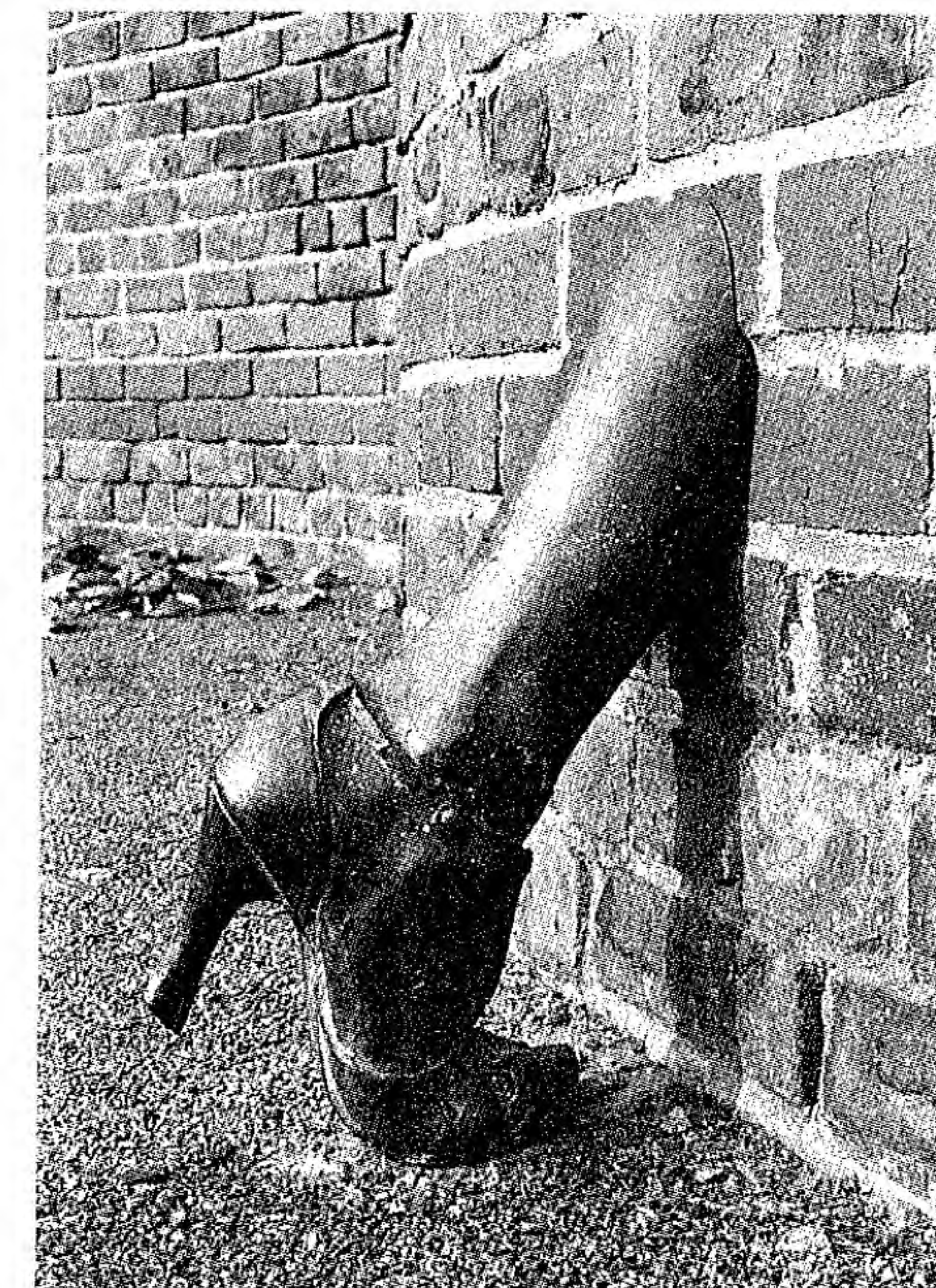


220 Barry Flanagan, *Perro*, 1982. Peterborough Development Corporation



221 Sioban Coppinger, *Hombre y oveja sentados en un banco del parque*, 1983. Rufford Country Park, Ollerton, cerca de Nottingham

222 Kevin Atherton, *Cuerpo de trabajo*, h. 1982. Langdon Park School, Londres



Capítulo 6

El sueño de la razón

Símbolos de la Revolución Francesa

Publicado por primera vez en *The British Journal for Eighteenth Century Studies*, 2, n.º 3 (1979), págs. 187-205. Una traducción al italiano titulada «Nostra Signora della Libertà» fue publicada en *FMR*, n.º 34 (Junio-Julio 1985), págs. 90-112, y el original inglés en la edición inglesa de *FMR*, n.º 39 (Agosto 1989), págs. 1-24

El 10 de noviembre de 1793 (20 Brumario II), la Comuna y el Departamento de París se reunieron en Notre Dame a las diez en punto de la mañana[1]. Se aisló el coro mediante un biombo y en el centro se erigió una montaña con un pequeño templo al estilo griego sobre el que se leía, en letras enormes, *A la Philosophie*. Esta montaña estaba flanqueada por cuatro bustos de filósofos, seguramente Rousseau y Voltaire, y posiblemente Franklin y Montesquieu. Sobre el altar ardía la llama de la verdad. Después de un adecuado preludio musical, dos grupos de jóvenes vestidas de blanco con cinturones tricolores y portando antorchas aparecieron desde ambos lados, rindieron homenaje al altar de la Razón y ascendieron la montaña. En ese momento, una hermosa mujer, «la verdadera encarnación de la belleza», salió del templo. Ella también iba vestida de blanco con un manto azul que caía sobre sus hombros; llevaba el bonete rojo y sostenía una larga pica con la mano derecha. La congregación, si podemos llamarla así, cantó un himno a la libertad de Marie-Joseph Chénier: «Desciende, oh Libertad, hija de la Naturaleza», que terminaba diciendo «¡Tú, sagrada Libertad, convierte este templo en tu morada, sé la Diosa de los Franceses!». Tras la ceremonia, la diosa fue llevada en procesión hasta la Convención Nacional, ya que los diputados no habían tomado parte en la celebración de Notre Dame. En el estrado de la Convención se afirmó que el pueblo acababa de rendir homenaje a la Razón en la iglesia metropolitana de *ci-devant*, y que ahora se quería repetir este homenaje en el Santuario de la Ley. La Convención, acostumbrada a este tipo de intrusiones, acogió al cortejo que avanzaba con música y canciones. Una vez llegado frente al presidente, el líder del cortejo, Chaumette, anunció solemnemente:

> ¡Legisladores! El fanatismo ha sucumbido a la razón. En el día de hoy una gran multitud ha ocupado la antigua bóveda en la que, por primera vez en su historia, resonó la voz de la Verdad. Aquí los ciudadanos franceses han venido a celebrar una ceremonia religiosa, a rendir culto a la Libertad y la Razón. Aquí hemos abjurado de ídolos exánimes y hemos vuelto la vista hacia esta viva imagen, obra maestra de la Naturaleza[2].

Vale la pena destacar un rasgo de esta melodramática historia: la Diosa cambió de algún modo su identidad durante su viaje desde Notre Dame hasta la Convención. Allí había sido *La Liberté*; en la Convención se la trata como la Diosa de la Razón. Fue como Diosa de la Razón como se le pidió que se situara junto al sillón del presidente; no sé en calidad de qué el presidente y los secretarios le dieron cada uno un beso fraternal. Y, quienquiera que fuera esa dama fue, en palabras de Hébert, uno de los inspiradores de esta manifestación anticlerical, «una dama encantadora, preciosa como la diosa a la que retrataba»[3]. Esta es una frase reconfortante para cualquier estudioso del simbolismo, ya que supone que en este momento de creciente tensión la mujer, ya fuera una cantante de ópera, que es lo más probable, o la prometida del impresor Nomoro, o ambas cosas, no sólo representaba algún concepto intelectual sino que lo representaba como si realmente existiera en algún lugar del cielo. Lejos de ser una mera personificación, un signo convencional que representara algún concepto abstracto, la hermosa mujer encarnaba cualidades del poder sobrenatural que habían de reclutar las lealtades y el amor de la multitud. Ésta es una interpretación realizada y criticada en la época de la propia Revolución Francesa. En una de las ceremonias provinciales que imitaron y adornaron el Festival de la Razón metropolitano se mencionó explícitamente esta fusión entre signo y significado, si bien es cierto que en términos teológicos más que psicológicos: el orador oficial se dirigió como sigue a la joven que personificaba a la Razón:

> ¡Diosa de la Razón! El hombre siempre será hombre, a pesar del refinamiento de su orgullo y su vanidoso y fatuo egoísmo; siempre ansiará imágenes tangibles con el fin de acercarse al mundo invisible. Tú, símbolo de la Razón, nos la ofreces de un modo tan natural que sentimos la tentación de confundir la copia con el original. En ti se aúnan lo material y lo moral para ganarse nuestro amor[4].

Al menos un contemporáneo se atrevió a atacar públicamente este método de difusión de la religión de la razón. Su nombre era Salaville, y en los *Annales patriotiques* escribió un artículo en el que denunciaba la lógica incongruencia de estas irracionalidades en pro de la razón:

> Pero si lo que deseamos es comandar al pueblo hacia el culto puro de la Razón, lejos de consentir sus debilidades por las abstracciones encar-

nadas y las cualidades morales personificadas debemos en primer lugar salvarlos de la estupidez, que es la causa principal de todo error humano; deben absorber primeramente los principios metafísicos de Locke y Condillac, de manera que aprendan a ver una estatua como una piedra y un cuadro como nada más que lienzo y pintura[5].

Sin embargo Salaville no era sino humano y apenas estaba libre de la «estupidez» de confundir signo y significado. Porque resulta que estaba particularmente indignado por la idea de que la cantante de ópera de Notre Dame hubiera pretendido representar a la Razón. Después de todo, para el papel de la Libertad habría podido valer una mujer joven, ya que la Libertad Francesa era todavía joven. Pero ¿la Razón? La Razón, sin duda, es madura, grave, austera; rasgos que él no espera que tenga una joven sino más bien un hombre maduro. Pero su verdadero temor es que con estos templos de la Razón, la vieja religión fuera simplemente reemplazada por otra nueva; y cuando cada virtud tenga su propio templo, al pueblo le bastará con el culto en lugar de practicar la virtud[6].

Resulta que Salaville fue un racionalista aislado, atípico en su generación. Pero la crítica de la idolatría de la Razón surgió de otro sector un tanto inesperado. Fue el propio Robespierre quien bramó su condena del nuevo culto y de aquellos que lo habían promovido. En aquel gran discurso del 21 de noviembre de 1793, afirmaba que «el ateísmo es aristocrático». Enseguida Hébert pereció en la guillotina y se aprobó un decreto según el cual el pueblo francés reconocía la existencia del Ser Supremo y la inmortalidad del alma. Uno de los aduladores de Robespierre, Payan, se apresuró a denunciar las primeras ceremonias del culto a la Razón. ¿Qué tipo de Razón representaban? ¿La suya propia? ¿Acaso debería la nación francesa rendir culto a la Razón de Hébert y Chaumette?

> En un momento fue la esposa de un conspirador, alzada en el triunfo por la multitud. En otro, una actriz que, sólo la noche antes, había interpretado a Venus o a Juno... En resumen, una mitología más absurda que la de los antiguos, unos sacerdotes más corruptos que los que acabábamos de derrocar, diosas más viles que las de los paganos que amenazaban con dominar Francia. La Convención veía a estos conspiradores [...] y dejaban de existir[7].

Y así el pintor Jacques-Louis David tuvo que organizar ese gran contra-festival, el Festival del Ser Supremo, que fue inaugurado por Robespierre aproximando la Antorcha de la Verdad a un inmenso monstruo calificado de Ateísmo y denominado Única Esperanza de los Extranjeros[8]. Cuando las llamas consumieron la imagen emergió, según se dice, un tanto ahumada, la figura de la Sabiduría; tras este feliz cambio de personaje

y un discurso filosófico de Robespierre, la Convención se dirigió a la montaña simbólica del Altar de la Patria. Esta famosa *volte-face* ilustra una vez más la naturaleza extrañamente caleidoscópica de estas imágenes y cultos. En cierto sentido Robespierre era, por supuesto, filosóficamente más coherente que los racionalistas alocados que querían rendir culto a un universo mecánico. Incluso a la libertad, o a la razón, sólo se le puede rendir culto como emanación de algún principio platónico, de un Ser Supremo.

Pero si los propagandistas de la nueva religión fueron más coherentes filosóficamente además de ser mejores realistas psicológicos, los racionalistas puros fueron quizá los diseñadores de símbolos más interesantes. Porque no todos ellos extrajeron las mismas conclusiones que había extraído Salaville de la psicología de Locke; no todos ellos querían desterrar los símbolos y alimentar a los hombres sólo de conceptos abstractos. Responsable de sustituir el calendario tradicional cuyas peligrosas referencias cristianas no se iban a tolerar más, el Comité encargó que se diseñara uno nuevo explicando, a través de su portavoz Fabre d'Eglantine, cómo se había orientado en esta difícil tarea mediante consideraciones psicológicas:

> No podemos pensar en nada sin la ayuda de imágenes. Sin imágenes, el análisis más abstracto [y] el razonamiento más metafísico quedan más allá de nuestro alcance; es sólo mediante y a través de imágenes como somos capaces de recordar. Debéis tener esto en mente cuando elaboréis vuestro calendario [...] Conscientes de que el dominio de la inteligencia humana vive de imágenes, al concebir estos nombres hemos tratado de explotar incluso los elementos de imitación inherentes en el lenguaje...[9].

Los nombres de Nivoso, Pluvioso y Ventoso son meses de invierno con sonido triste; Germinal, Floreal y Pradial tienen que ver con los brotes de la primavera —al ser la «a» de forma natural más alegre que la «o»—, una idea a la que podría haber desafiado el difunto James Thurber[10].

Sea como fuere, el asunto de que semejante simbolismo estuviera basado, como así parece, en la propia naturaleza de la vista y el sonido debe sin duda llamar la atención del estudiante de expresión artística. Porque, con razón o sin ella, esta teoría siempre ha estado basada en la suposición de que existe cierta armonía preestablecida entre las impresiones sensoriales y los estados de ánimo que justificaría la idea de que la «o» es de hecho más triste y más adecuada para los sentimientos invernales que la «a», que es más luminosa y sugiere de modo natural la primavera y la alegría. Muchos poetas y oradores se han interesado por estos equivalentes sinestésicos y ni siquiera podría utilizarse la música para la simbolización de las emociones a menos que formara parte de su naturaleza alguna denominada «armonía imitativa»[11]. Naturalmente, la Revolución Francesa también enganchó

a su cuadriga las potencialidades de la música. En el primer aniversario de la Toma de la Bastilla, el 14 de julio de 1790, se organizó una gran fiesta de celebración, la primera de las muchas que hubo, en la que Désaugiers celebró un Te Deum.

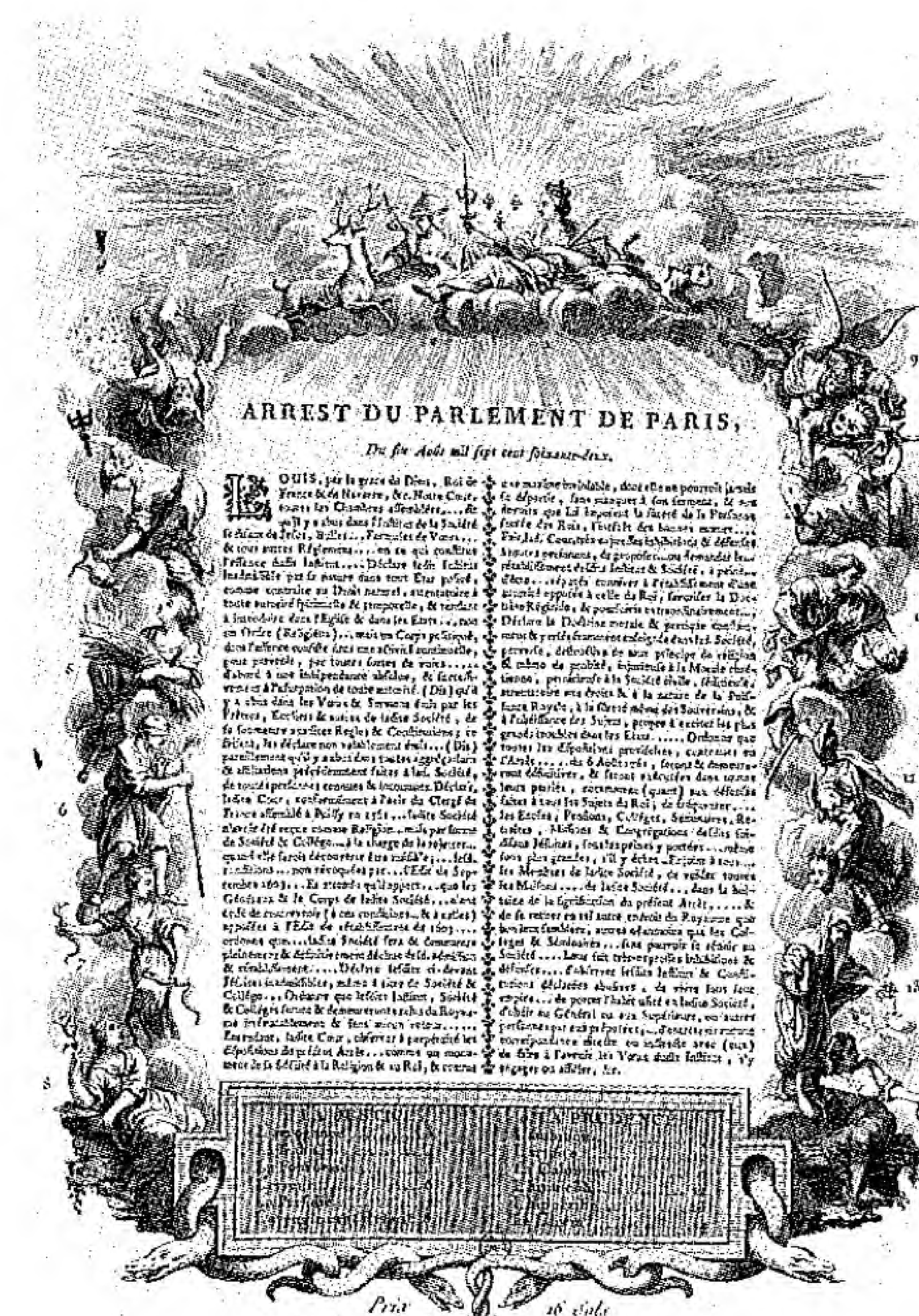
> La obertura del Te Deum es a la vez sencilla y majestuosa; sola, mediante ingeniosas disonancias, el alma queda abatida, conducida, por así decirlo, por el compositor a través de sensaciones de creciente inquietud y desasosiego, hasta un recitativo que conmovió profundamente a la audiencia reviviendo recuerdos de la naturaleza más estremecedora y desgarradora. Una lúgubre campana sumaba su tañido a este concierto sublime e imponente, dong, dong, dong, dong, dong, dong, ante el que todos los presentes, conteniendo la respiración, miraban con un terror feroz a los ojos de sus vecinos [...] Nuestros corazones se encogieron, nuestro pelo se puso de punta: una imagen fiel y un símbolo de lo que habíamos experimentado en 1789 [...] todo terminaba a bombo y platillo y con un himno a la eternidad...[12].

Si estas composiciones explotaban las equivalencias y asociaciones de los sonidos y las emociones, el diseñador del simbolismo visual debía basarse en correspondencias similares en el dominio de la vista. Podía afirmar, como hemos visto, que no hay ningún símbolo más natural de lo que experimentamos como bueno que la belleza humana o, mejor dicho, femenina. No es necesario decir que esta identificación de la belleza y el resplandor con el bien no es exclusiva de la Revolución Francesa; forma parte de la tradición del arte y la imaginería religiosa, y especialmente, por supuesto, de la tradición de la Iglesia. He llamado la atención sobre estas equivalencias en diferentes contextos, particularmente en las grandes composiciones alegóricas de los siglos XVII y XVIII[13]. En estos cuadros vemos entremezclados libremente personas y conceptos de entre los que el bien asciende hacia la radiante esfera de los hermosos ángeles o abstracciones y el mal es arrojado al abismo de monstruos y demonios. He comparado estas composiciones de gradaciones del bien y el mal con ese «espacio semántico» que en su libro *La medida del significado*[14] Charles E. Osgood postula como el sistema de archivos mediante el que abarcamos el tono sensible de las palabras y conceptos en nuestra mente consciente.

Pero un sistema de archivos se puede utilizar para cualquier diversidad de propósitos, y las equivalencias y convenciones del bien y el mal se pueden utilizar igualmente para veredictos contrarios sobre experiencias concretas. En el siglo XVII, la imagen de la luz se identificaba con la luz divina, «dominus illuminatio mea», el resplandor que procedía del cielo. En el siglo XVIII la palabra *lumière* o iluminación o *Aufklärung* había ido asumiendo gradualmente ese tinte secular que equiparaba la luz con la luz

de la razón y la oscuridad con la superstición, cuando no con la propia Iglesia. Por tanto, en la bóveda de Andrea Pozzo de la iglesia jesuita de San Ignacio de Roma[15], el fundador de esa orden es el emisor y el receptor de la radiación divina. Menos de ochenta años después, cuando la supresión de la orden jesuita fue el primer triunfo de la propaganda de la Ilustración, son los jesuitas o sus supuestas emanaciones quienes son arrojados al abismo por los poderes de la luz (Fig. 223). No hay visualización más sorprendente y típica de esta imagen que la Ilustración tenía de sí misma que la portada de Cochin de la *Grande Encyclopédie* (Fig. 224), en la que diversas disciplinas humanas rinden culto a la verdad con todo su resplandor[16].

Es contra este telón de fondo como debemos contemplar la emergencia de aquellas divinidades que hemos encontrado personificadas en pompa y en imágenes. Pero para bien o para mal, su belleza y sus encantos compartían con el símbolo de la luz la misma falta de especificidad. Hemos visto que a la multitud no parecía importarle mucho si se suponía que la bonita joven era la Libertad o la Razón, ¿y quién puede culparla de ello? Contemplando los típicos grabados alegóricos realizados en la época de la Revolución Francesa veremos ciertamente a las damas de esta hermandad femenina cubiertas al modo clásico con un manto blanco y asumiendo cierta variedad de nombres según se adapten mejor al contexto.



223 Panfleto francés contra los jesuitas, 1762. Grabado. Biblioteca Nacional, París, Colección Hennin, n.º 9123



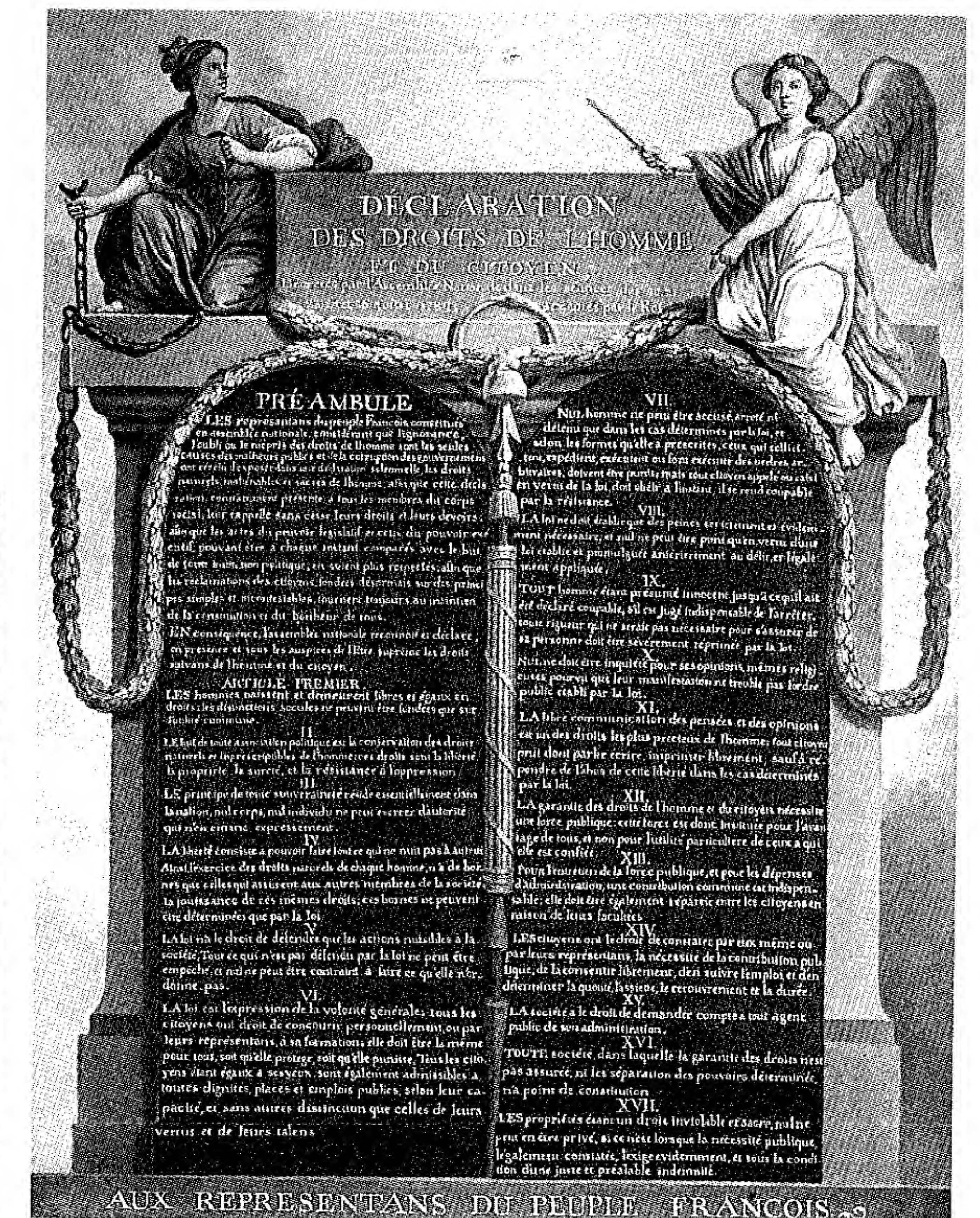
224 Charles-Nicolas Cochin, frontispicio de la *Gran Enciclopedia*, 1764. Grabado

En uno de estos grabados típicos de 1791 (Fig. 226), la diosa de la Razón ha descendido a la tierra en toda su belleza. Recibe la ayuda del genio de la Geografía para exponer la nueva división de Francia en departamentos; a sus pies se encuentra la antigua división en provincias que su orgullo trató en vano de retener. Ciudadanos de diferentes regiones se abrazan, y un extranjero solicita ser reconocido como ciudadano de Francia; otros rinden homenaje a la Igualdad en el Altar de la Patria. Sobre la *Declaración de los Derechos del Hombre* de 1789 (Fig. 225) vemos en un lado a *la France*, que ha roto sus cadenas; en el otro está la Ley, que señala con el dedo los Derechos del Hombre y con el cetro al supremo ojo de la Razón que acaba de dispersar las nubes del error que la ensombrecían. El otro emblema significa Libertad, Buena Ciudadanía y Prudencia y Sabiduría del Gobierno. Y con la publicación del Nuevo Calendario (Fig. 227) nos enteramos por la leyenda al pie que esta vez la bella dama es la Filosofía. Descansa en un sillón de mármol decorado con la imagen de una fructífera Naturaleza. Su diadema es el bonete de la Libertad, a sus pies se encuentran los monumentos góticos del error y la superstición sobre los cuales se basaban las absurdas y ridículas divisiones del tiempo. Del gran libro de la Naturaleza extrae los Principios y Nombres del Nuevo Calendario que al dictado ano-

225 *Declaración de los Derechos del Hombre*, 1789. Grabado a color. Museo Carnavalet, París

226 Monnet, *La Razón asistida por el genio de la Geografía*, 1792. Acuarela. Biblioteca Nacional, París. Colección Hennin, n.º 11075

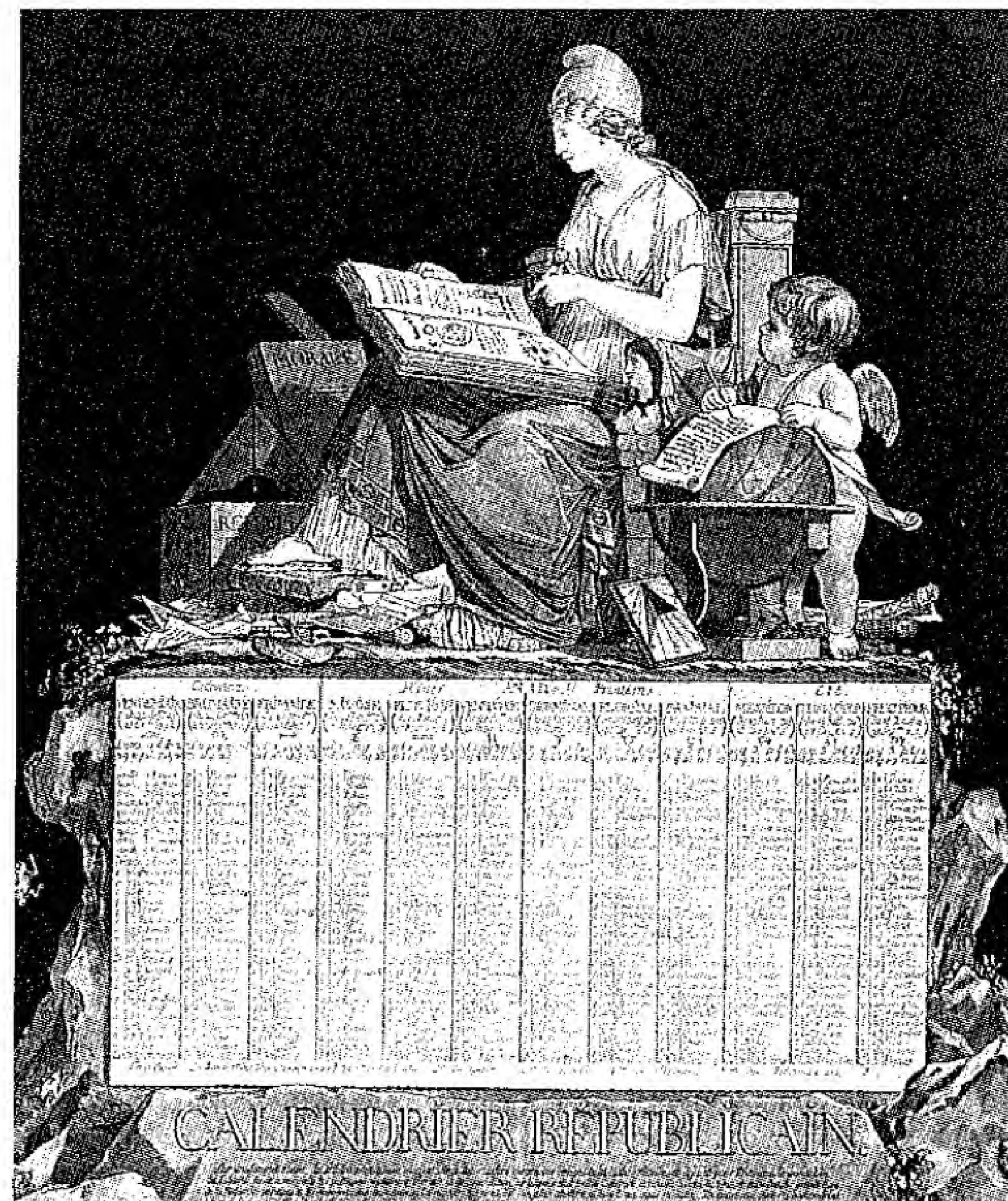




ta un genio que se encuentra junto a ella. Al otro lado hay diferentes emblemas como el libro de la Moralidad y el emblema de la Eternidad...

Difícilmente podríamos haber imaginado todo esto. El significado explícito de los símbolos se basa claramente en una elaborada explicación de lo que se sabe técnicamente de los emblemas y atributos de estas diferentes personificaciones. De modo que es a éstos a los que debemos volvernos si queremos saber un poco más acerca del lenguaje convencional del simbolismo y de su adaptación a contextos nuevos. En primer lugar debemos ocuparnos de lo que podría denominarse la etimología de los emblemas y atributos, su génesis y sus vicisitudes históricas.

Lo primero que llama la atención cuando uno ahonda en estas cuestiones de etimología visual es la persistencia y longevidad de estos símbolos. El artista que, por ejemplo, tuvo que dibujar la Filosofía para el Nuevo Calendario no se inventó la imagen. La tomó de la representación más famosa de la Filosofía, la del fresco de Rafael del techo de la Stanza della Segnatura, en donde también está situada en un trono con la misteriosa



227 Calendario republicano, 1794. Grabado. Biblioteca Nacional, París, Colección Hennin, n.º 11952

imagen de una Naturaleza con muchos pechos y sostiene los libros de Filosofía Moral. Podría decirse que este artista resultó tener poca imaginación. Pero sin duda no es ésa la cuestión. Porque aquellos que trataron de ser originales fracasaron siempre en su propósito. En 1782, el artista francés Métal publicó un grabado de *La Philopatrie*, «una nueva personificación iconológica que representaba el amor a la patria, pues estaba dedicada a todos los verdaderos patriotas por su hermano Métal...» (Fig. 228). Esta noble dama habría sido sin duda digna de ser encarnada por cualquier cantante de ópera, pero fue derrotada por una verdadera *diva*; ¿por qué recurrir a un personaje inventado si disponemos de una diosa tradicional como la diosa de la Libertad? Porque la diosa de la Libertad estaba ya deambulando por el mundo mucho antes de que entrara en la Convención Nacional para recibir el beso de su presidente.

En última instancia, este símbolo vital conocido para todo occidental a través de la Estatua de la Libertad de Bartholdi a la entrada del puerto de Nueva York (Fig. 213) procede de las monedas romanas (moneda de oro de Nerva del año 97), en donde vemos a *Libertas Publica* con el bastón de mando y el *pileus* (Fig. 229). Este último era el sombrero o gorro que se daba a los esclavos como símbolo de libertad cuando se emancipaban. El *pileus* fue utilizado en solitario como símbolo de *Libertas restituta* (libertad restablecida) en una famosa moneda de Bruto tras el asesinato de César (Fig. 230), y este gesto se hizo eco en una medalla del Renacimiento a través de Lorenzo o Lorenzaccio, el asesino de Alessandro de' Medici (Fig. 231). En su utilizadísimo manual de personificaciones, Cesare Ripa



228 Métal, *La Philopatrie*, 1782. Grabado. Biblioteca Nacional, París, Colección Hennin, n.º 9884

proporciona a *Libertà* un gorro de cardenal (Fig. 233). Aparecer «gorro en mano» es un tanto inelegante para una personificación señorial, y así se hizo más frecuente que el gorro fuera llevado sobre una pértiga o bastón (Fig. 232). El retrato satírico de Wilkes que hizo Hogarth muestra al autonombrado tribuno llevando una de estas pértigas con el *pileus* con su forma correcta de casco en forma de huevo[17]. Quizá esta convención proceda en última instancia de un relato referido por Valerius Maximus, ese popular recopilador de anécdotas útiles, que habla (VIII.vi.2) de una acción subversiva del tribuno romano Lucio Apuleyo Saturnino cuando incitó a los esclavos a la insurrección exhibiendo un *pileus* «como estandarte» (*in modum vexilii*). Lo importante de esta historia es que Mario condenó este recurso demagógico y después recurrió también a él en su combate contra Sila.

Durante la Revolución Francesa, el *pileus* o gorro de la libertad se confundía habitualmente con la denominada mitra frigia que perteneció al atuendo de los asiáticos; a veces la lleva Paris, el pastor troyano, y también la llevan en el primer arte cristiano los tres Reyes Magos. A diferencia del *pileus*, suele ser flexible y estar plegada en la parte de arriba. Ninguno de estos dos gorros antiguos era necesariamente rojo, y en modo alguno contamos todavía con ninguna respuesta a la pregunta de cómo y cuándo la gorra de la libertad se convirtió en el *bonnet rouge*, el bonete rojo, quizá el símbolo más famoso de la Revolución Francesa[18]. Lo vemos con su forma frigia en la mano de la Libertad en el cuadro de Regnault de 1794-95, *Libertad o muerte* (Fig. 234). Lo que resulta una sorpresa es el hecho de que la

229 Moneda de oro en la que aparece el emperador Nerva, año 97. En el reverso, *Libertas Publica*, Biblioteca Nacional, París, Gabinete de medallas

230 Moneda de plata en la que aparece Marco Junio Bruto, año 44. En el reverso, el *pileus*. Biblioteca Nacional, París, Gabinete de medallas

231 Medalla en la que aparece Lorenzo de' Medici caracterizado de Bruto, posterior a 1537. En el reverso, el *pileus*. Museo Británico, Londres

232 Diseño para una medalla en la que aparecen Francia y Bélgica, 1679. Procedente de C. F. Menestrier, *Histoire du roy Louis le Grand par les médailles* (París, 1691), ilustración n.º 30

233 Cavaliere d'Arpino (?), *Libertad*. Xilograbado procedente de la *Iconologia* de Cesare Ripa (1603)

















introducción del *bonnet rouge* encontrara en un principio una violenta oposición y que nada menos que una autoridad como Robespierre tratara de impedir su adopción. Ésta es la historia según he podido reconstruirla tras consultar el índice de materias de ese inestimable compendio de informes de la Revolución Francesa que es el *Analyse du Moniteur*[19]. El 19 de marzo de 1792, Dumouriez tomó la palabra en el club jacobino en donde le pasaron el *bonnet rouge* y se lo puso con toda la gracia de alguien que no se deja afectar por las modas pasajeras de la libertad... Un espectáculo electrizante, momento mismo en que se leyó en voz alta la siguiente carta del alcalde de París:

> Hermanos y Amigos:
> Respeto tanto como a cualquier hombre todos los emblemas que traen a la mente las ideas de libertad e igualdad; sin embargo, dudo de que el adorno más reciente nos acerque al verdadero objetivo del patriotismo [...] La pureza de vuestros principios, vuestra inquebrantable conducta ha atraído sin duda a una multitud de ciudadanos honestos pero desorientados. El símbolo que lucís disgusta y aleja de vosotros al pueblo y abastece de argumentos a aquellos que desean vilipendiaros [...] A un hombre deseoso del bien común le importan un bledo los bonetes rojos. De esa guisa la libertad no parecerá ni más hermosa ni más majestuosa [...] El pueblo ya se ha hartado de vacuos símbolos de liber-



234 Jean-Baptiste Regnault, *Libertad o Muerte*, 1794-1795. Kunsthalle, Hamburgo

tad, quieren la libertad misma [...] En poco tiempo estaréis viendo bonetes verdes, bonetes blancos, [y cuando] todos estos bonetes de todos estos colores choquen, habrá una guerra sangrienta y ridícula [y] la ley y el orden se verán amenazados.

Nos enteramos de que durante la lectura de esa carta el bonete rojo del presidente desapareció en su bolsillo, y cuando la lectura terminó no se veía ninguno en el salón. Robespierre debe de haber percibido este cambio en el ambiente y apoyó a Pétion. Señaló a su escarapela tricolor y dijo: «Si hay un símbolo que habla claramente tanto al corazón como a la vista, es éste [...] Reemplazarlo sólo serviría para debilitarlo y dar a entender que éste [el nuevo símbolo] es más poderoso, lo cual no es cierto». Su intervención condujo a la adopción de una resolución en la que se afirmaba el valor único de la *tricolore*[20]. Pero el atractivo del nuevo símbolo era demasiado poderoso. Cuatro semanas más tarde, el 15 de abril, se celebró una gran fiesta en París organizada por David en honor a los supervivientes de un regimiento suizo de Châteauvieux que estaban considerados «mártires de la libertad». Se habían rebelado contra sus oficiales aristócratas en agosto de 1790 y habían sido brutalmente masacrados, habiéndose enviado a los demás a galeras. Ahora se había comprado su libertad y este acto de expiación pública fue celebrado con especial fervor. En el desfile aparecía un modelo de galera junto con un enorme carruaje de la Libertad tirado por veinticuatro caballos. En cabeza marchaban jóvenes ataviadas de blanco que llevaban las cadenas de los prisioneros liberados. La estatua de Luis XV, ante la cual pasó el desfile, tenía los ojos vendados y llevaba una gorra roja[21]. Sin embargo, todavía se recordaba la prohibición del *bonnet rouge* el 19 de junio de 1792 cuando Hérault exclamó en el club: «Tuvieron la insolencia de estrenar ante las puertas mismas del santuario de la Ley el bonete de la libertad, ese bonete tan sabiamente denunciado por nuestra juiciosa asamblea y sus prudentes miembros»[22]. Pero hacía mucho que el poder había abandonado a esos prudentes ciudadanos. Al día siguiente, el populacho se levantó en las Tullerías y un hombre sostenía una lanza con un bonete rojo ante el rey, que dócilmente se lo puso ante el aplauso de los asistentes[23]. La gorra ya había derrocado a la corona.

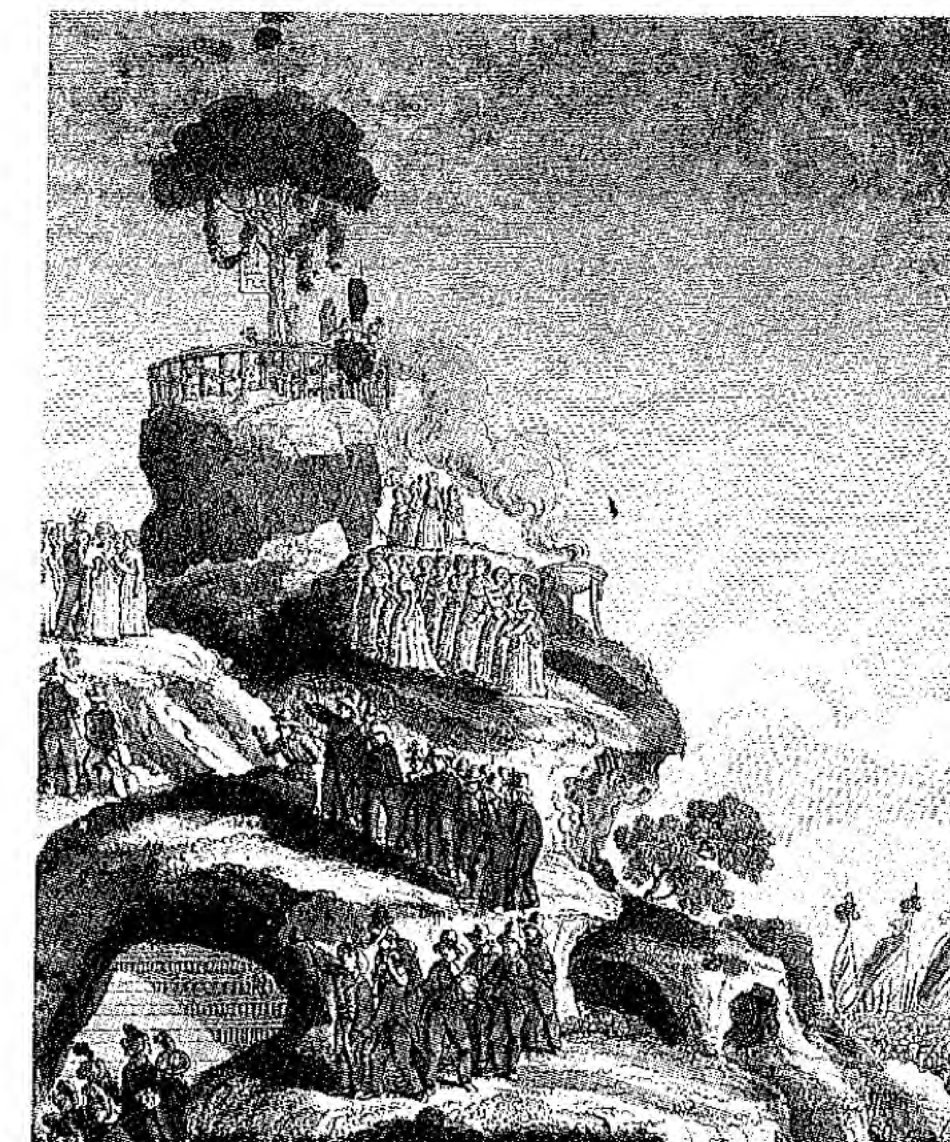
La última vez que se menciona el *bonnet rouge* en el índice del *Moniteur* es el 23 de septiembre de 1793, y la ocasión da que pensar. Porque aquel día se aprobó un decreto que prohibía que lo llevaran los esclavos enviados a galeras. Es poco probable que aquellos desgraciados hubieran adoptado la gorra de la libertad como símbolo de protesta. Es más probable que la gorra roja de lana hubiera formado parte de su vestimenta de prisión durante mucho tiempo, cosa que ahora se revelaba como algo incongruente. Si se pudiera verificar esta historia también podría proporcionarnos un indicador adicional de la popularidad de este símbolo, ya que

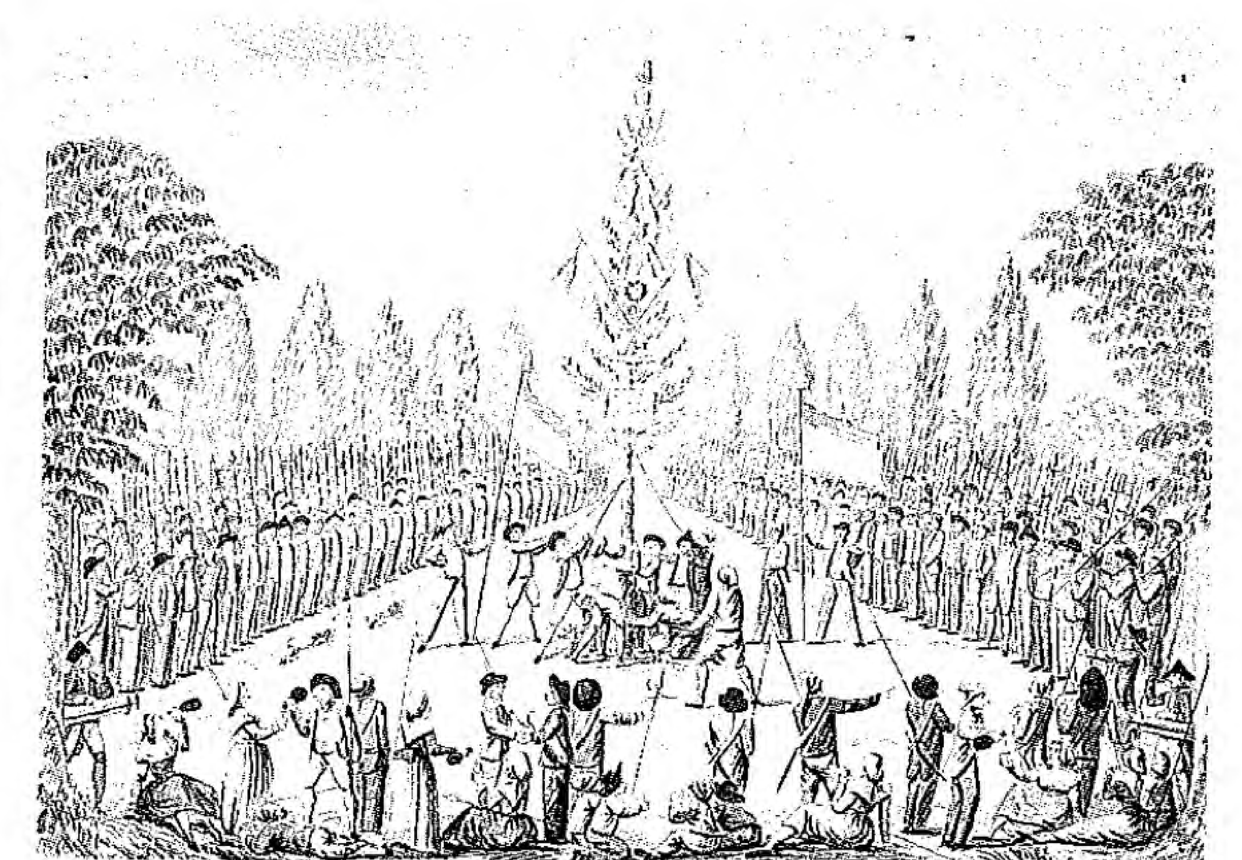
se recordará que aparece en la fiesta de los esclavos de galeras liberados. Quizá fue de este modo como llegaron a fundirse el *pileus*, la gorra frigia y el bonete rojo. El *pileus* es originalmente, por supuesto, el signo del esclavo liberado; pero si el bonete rojo era también un recordatorio de los injustamente esclavizados, los significados contradictorios podrían reforzar la «fuerza» del símbolo.

Esto es una conjetura, pero en aquellos agitados días puede percibirse por todas partes la fusión de muchos significados en los símbolos e imágenes de la propaganda. Fijémonos en el Árbol de la Libertad, que era uno de estos rasgos de las celebraciones de la Revolución[24] como, por ejemplo, el primer aniversario del 14 de julio, la fecha de la Toma de la Bastilla. Vemos claramente la fusión entre la gorra en el mástil y la tradición de erigir Árboles de la Libertad (Figs. 235 y 236), que está documentada en la guerra de la Independencia Americana. Tras la derogación de la Ley del Timbre, una organización llamada Hijos de la Libertad erigió una enorme asta de bandera en Nueva York el día del cumpleaños del rey (4 de junio de 1766) con la inscripción «A su Graciosa Majestad Jorge III, el señor Pitt y la Libertad». A pesar de su apariencia de lealtad, el símbolo no fue del gusto de los soldados ingleses, quienes derribaron el asta en cuatro ocasiones para ver cómo era izada de nuevo[25]. Aquí el simbolismo clásico se mezcla, por supuesto, con otra antigua tradición: la de los Mayos. No puede ser casual que en su *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758) Rousseau recomendara específicamente que esa antigua costumbre aglutinara los festivales populares: «Pero ¿a qué se dedicarán estos festivales?

235 El Árbol de la Libertad plantado en la cima del montículo erigido sobre el Champ de la Réunion con motivo de la *Fête de l'Être Suprême*, 1794. Detalle procedente de un grabado de la época

236 Atribuido a Étienne Béricourt, *Erigiendo un Árbol de la Libertad*, h. 1792. Gouache, Museo Carnavalet, París





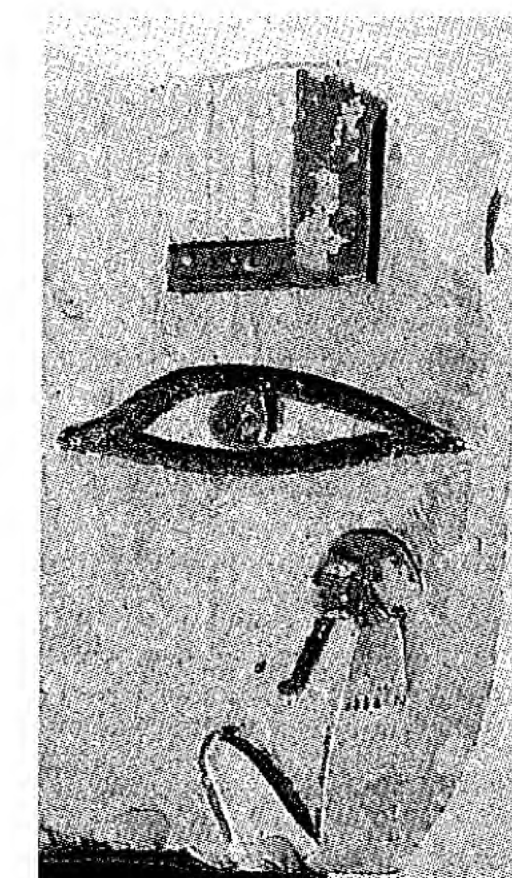
Quizá a nada. Dondequiera que haya libertad, abundará la riqueza y también cierto sentimiento de alegría. Erigid, en el centro de una plaza, un mástil decorado con flores, reunid al pueblo y tendréis una fiesta»[26]. David Lloyd Dowd[27], a cuyo libro sobre las celebraciones de David tanto debo, dice que este fragmento era citado con entusiasmo en la Revolución Francesa. Dotaba al nuevo simbolismo, podríamos suponer, de antigüedad y, por tanto, lo hacía parecer menos arbitrario.

Porque sin duda alguna ésta es una de las condiciones del atractivo de un símbolo. Si no es natural en el sentido de Fabre d'Eglantine, debe naturalizarse en nuestros pensamientos y tradiciones y, como hemos visto, ganará en atractivo cuanto menos definida esté su aplicación. Si la etimología de los símbolos, el análisis histórico de estos emblemas, tiene algún valor más allá del de la curiosidad, debería ser el de dejar al desnudo esta superposición de capas, esta penumbra de vaguedades en busca del éxito. Pasemos de nuevo de los emblemas de la Libertad a aquellos otros de su hermana gemela, la Razón, que tan pronto tuvo que ceder su lugar a la Sabiduría. Aquí ella se encuentra en su apogeo portando el cetro con el Ojo (Fig. 237). La historia nos dice que este símbolo se remonta a miles de años atrás. Es en realidad lo que la fe esotérica quiere que sean normalmente los símbolos: el vástago de un antiguo signo egipcio con un significado sagrado.

Así sucede, no obstante, que no necesitamos apelar al inconsciente colectivo o a la memoria racial de la humanidad para explicar su supervivencia, ya que podemos seguirla paso a paso a través de lo que podríamos llamar los canales habituales de la iconología. El signo jeroglífico para el dios Osiris en el antiguo Egipto era un trono, un cetro y un ojo (Fig. 238). El conocimiento de los jeroglíficos se perdió en gran medida a finales de la Antigüedad, pero el interés por estos misteriosos signos crecía cuanto menos se conocía su significado. Proliferó una fantástica literatura sobre los jeroglíficos en la que los signos se explicaban como imágenes portentosas[28]. Pero aun siendo falaz esta literatura, a veces sobrevivieron algunos débiles ecos de sus significados, y uno de estos casos es un fragmento del *De Iside et Osiride* de Plutarco. Recoge correctamente que el dios Osiris se representaba mediante un cetro y un ojo. Unos pocos siglos más tarde, Macrobius trató de demostrar que todas las religiones son una y todas rinden de diferentes modos culto al sol. Utilizó el símbolo para demostrar la cuestión de que como Osiris está simbolizado con un ojo, también debe de ser el sol que todo lo ve. El símbolo del ojo para Dios se popularizó en el Renacimiento a través de la fantástica explicación de los jeroglíficos en un tratado atribuido a Horus Apollo e ilustrado en el siglo XVI (Fig. 239). Podría no haber tenido el éxito que tuvo si no se hubiera hecho sentir la necesidad de encontrar un símbolo para el Todopoderoso menos propicio a malinterpretaciones que la imagen del anciano con su familiar bar-





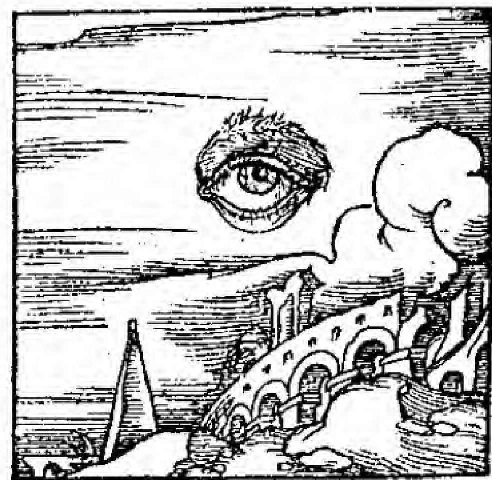


237 *La Razón*, h. 1792. Grabado a color. Museo Carnavalet, París

238 Jeroglífico que representa al dios egipcio Osiris, h. 670-650 a.C. Museo de Brooklyn, Nueva York, Fondo Charles Edwin Wilbur

ba del arte cristiano[29]. Concretamente era en círculos protestantes y místicos donde gustaba adoptar este símbolo abstracto y misterioso del ojo radiante. Una de sus primeras apariciones en la imaginería popular es el grabado sobre la conspiración de la pólvora en donde se relaciona con el tetragrama del Nombre Divino (Fig. 255)[30]. Aparece en una medalla conmemorativa de la paz entre Francia y Bélgica de 1679 (Fig. 232). También se convirtió en una llamativa encarnación en un contexto político religioso que se remonta a sus orígenes egipcios, el Gran Sello de los Estados Unidos que podemos ver en todos los billetes de dólar (Fig. 240). A diferencia de los franceses, los padres fundadores de Estados Unidos de América no parecen haberse embarcado con mucho entusiasmo en diseñar este tipo de sello. Una Comisión del Congreso tardó seis años en hacerlo, desde 1776 hasta 1782, y en Inglaterra algunos se daban codazos[31]. Pero el dispositivo tiene la suficiente carga de profecía y promesa; el Ojo de la Providencia apro-







239 Grabados en los que aparece el Ojo Divino, procedente de Horus Apollo, *Hieroglyphica* (París, 1551)

240 Gran Sello de Estados Unidos de América impreso en el billete de un dólar

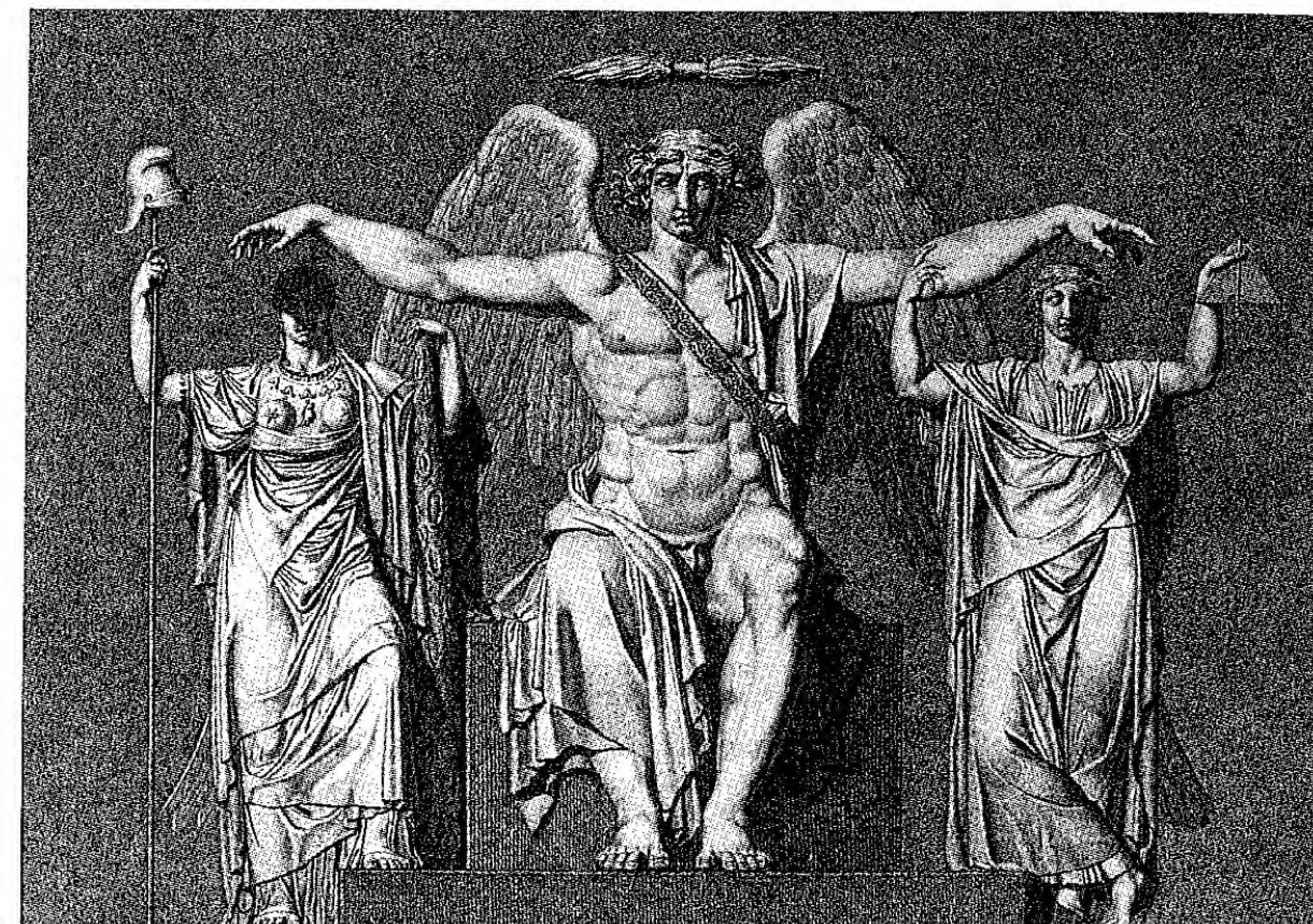
241 Insignia de cobre obra de Nicolas-Marie Gatteaux para los vendedores de grabados y panfletos, inscrita con la leyenda «La publicité est la sauve-garde du peuple», 1789. Biblioteca Nacional, París, Gabinete de medallas

bando la empresa y la esperanza virgiliana del amanecer de un nuevo siglo, un siglo americano. Una medalla de la Revolución Francesa fechada siete años más tarde, en 1789, racionaliza el ojo que todo lo ve con una matización, «el debate libre es la salvaguarda del pueblo» (Fig. 241), pero también se adentró en el emblema de la Convención Nacional coronado por el *bonnet rouge* y rodeado de una corona de laurel.

La exuberancia de significados que llenaban estas imágenes de creencias sincréticas es también característica del florido lenguaje de la época. Una medalla de la época presenta la sorprendente leyenda «Libertad, tu sol es el ojo de la montaña», que quizá no sea fácil de imaginar pero sí es muy fervorosa[32]. La Libertad y la Igualdad aparecen adoptadas por el Genio de Francia (Fig. 242), aunque uno busca en vano aquí y en otras partes la tercera de la lista, la Fraternidad, que significativamente quedó como una figura ensombrecida[33]. La Igualdad lleva como símbolo el nivel del carpintero, que nos lleva a otra fuente y concepción del simbolismo. Vemos a una mujer con el nivel del carpintero en contextos muy ortodoxos de medallas de Luis XIV acuñadas para conmemorar el pavimentado de París o la construcción de iglesias[34]. Pero no es así como esta herramienta adquirió su significado subversivo. Éste no procede de los constructores, sino de los francmasones. Desgraciadamente, la historia del simbolismo masónico es un tema difícil de documentar, ya que la mayoría de las historias de los francmasones están escritas *ex parte*, aceptando total o parcialmente la historia mística de la orden. Pero no necesitamos incurrir en conjeturas para mostrar que en este sentido el nivel es masónico, ya que para la segunda mitad del siglo XVIII esto era ya un lugar común. El utensilio aparece ilustrado en la cubierta de un manual antimasónico de 1758 (Fig. 244). Un panfleto de 1747 cita incluso el ritual de iniciación en el que se pregunta al aspirante «si tiene vocación para la Libertad, la Igualdad y la Obediencia»[35]. En un grabado conmemorativo de la Igualdad sobre Robes-



242 *El Genio de Francia adopta a la Libertad y la Igualdad*, 1794. Grabado obra de Allais. Biblioteca Nacional, París, Colección Hennin, n.º 11978

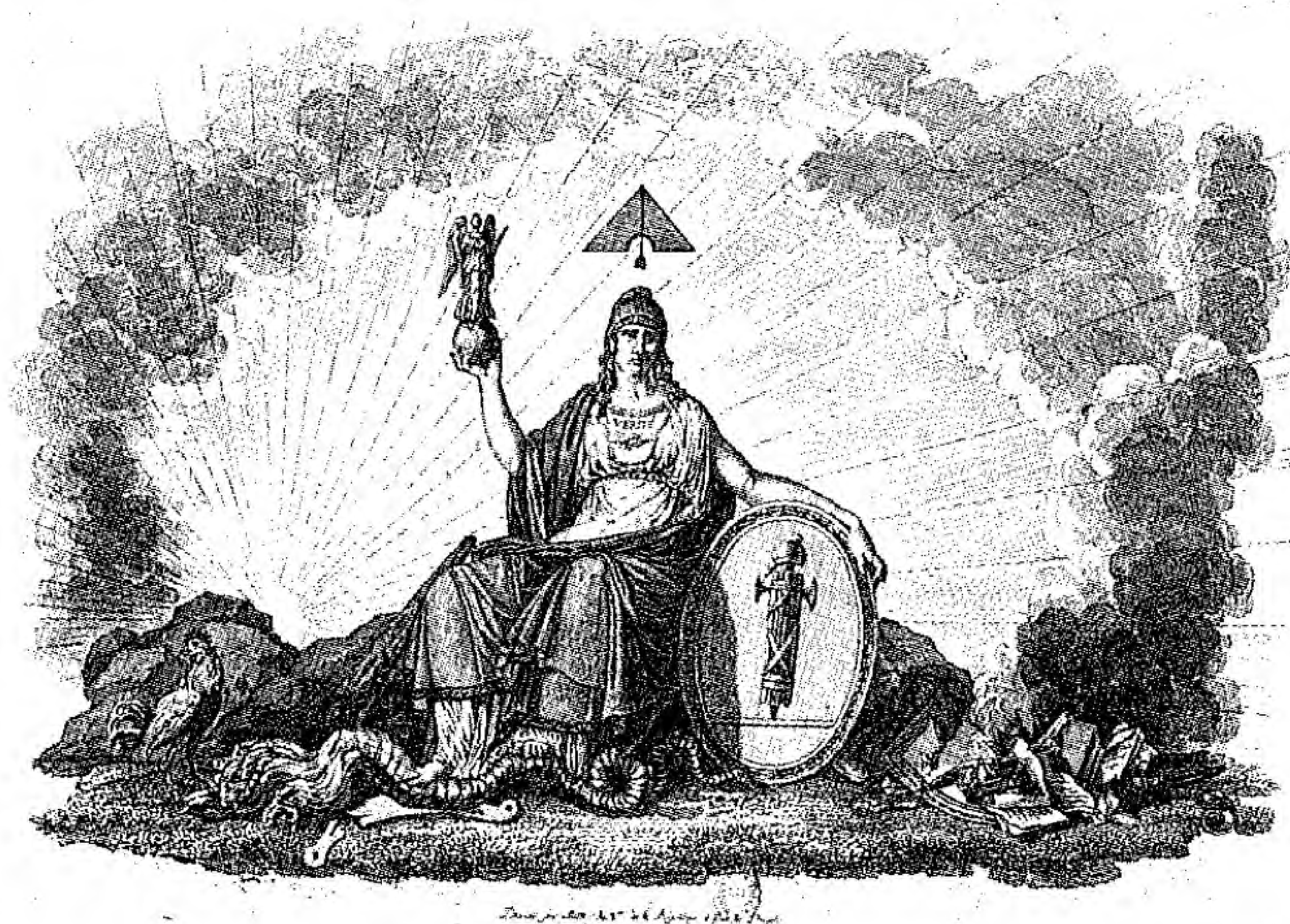


pierre y su triunvirato —la banda de los tres— el nivel del carpintero está fundido con la balanza de la Justicia (Fig. 243). Tampoco es éste el último grito en lo que los psicoanalistas llamarían la «condensación» de símbolos. En un emblema de la República el símbolo triangular del nivel irradia igual que lo hacía el Ojo de la Trinidad (Fig. 245), y todos ellos se funden en un nuevo símbolo de la Trinidad que remite a las primeras especulaciones, una medalla de 1794, en la que la Libertad, la Igualdad y la Razón constituyen esa Unidad Divina que se manifiesta en el curioso culto del Ser Supremo (Fig. 246).

Una cosa debería haber quedado clara: lo que estos hombres de la Revolución echaban de menos era la sanción del misterio. Para la Fiesta de la Unidad y la Indivisibilidad del 10 de agosto de 1793, David erigió una fuente de la Regeneración en el emplazamiento de la Bastilla (Fig. 247), de la cual tuvieron que beber un vaso los ochenta y seis diputados; había de representar a la Naturaleza, pero como una divinidad egipcia. El nuevo orden era de algún modo un retorno a la sabiduría de los antiguos. Aquí, como siempre, el simbolismo descansa sobre el atractivo de lo remoto, incluso de lo ininteligible. Cuando en 1792 era necesario imprimir un emblema nacional en el nuevo papel moneda (los *assignats*), el recurso había de ser un águila con las alas extendidas con un rayo entre las garras y una fasces radiante de luz en el pico coronado, a su vez, por la gorra de la libertad y rodeado de una serpiente enroscada, símbolo de eternidad (Fig. 248). ¿Qué es, entonces, lo que irradia luz, ese símbolo natural y aparentemente obvio de lo bueno y lo divino? Es el símbolo del misterio más oscuro, la serpiente que se muerde su propia cola; otro de




L'ORDRE
DES
FRANCS-MAÇONS
TRAHI,
ET
LE SECRET
DES MOPSES
RÉVÉLÉ.
A AMSTERDAM.
M. DCC. LVIII.



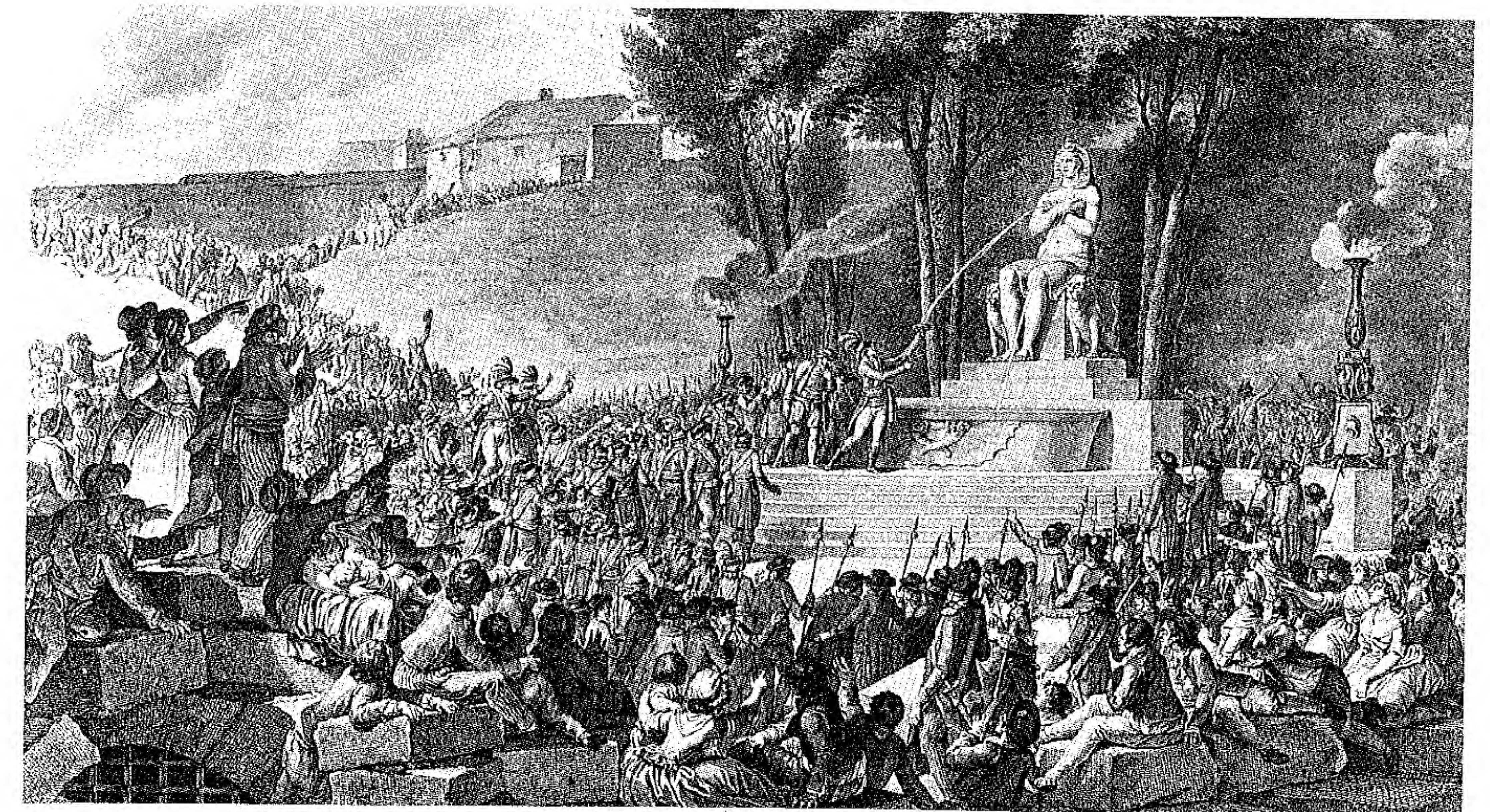


243 *La Igualdad triunfante* o *El triunvirato derrotado*, 1794. Aguatinta. Biblioteca Nacional, París, Colección De Vink, n.° 6545

244 Frontispicio de un panfleto antimasónico (Amsterdam, 1758). Biblioteca Nacional, París

245 *La República Francesa*, 1794. Diseño de Moitte grabado por Pauquet. Biblioteca Nacional, París, Colección Hennin, n.° 12028

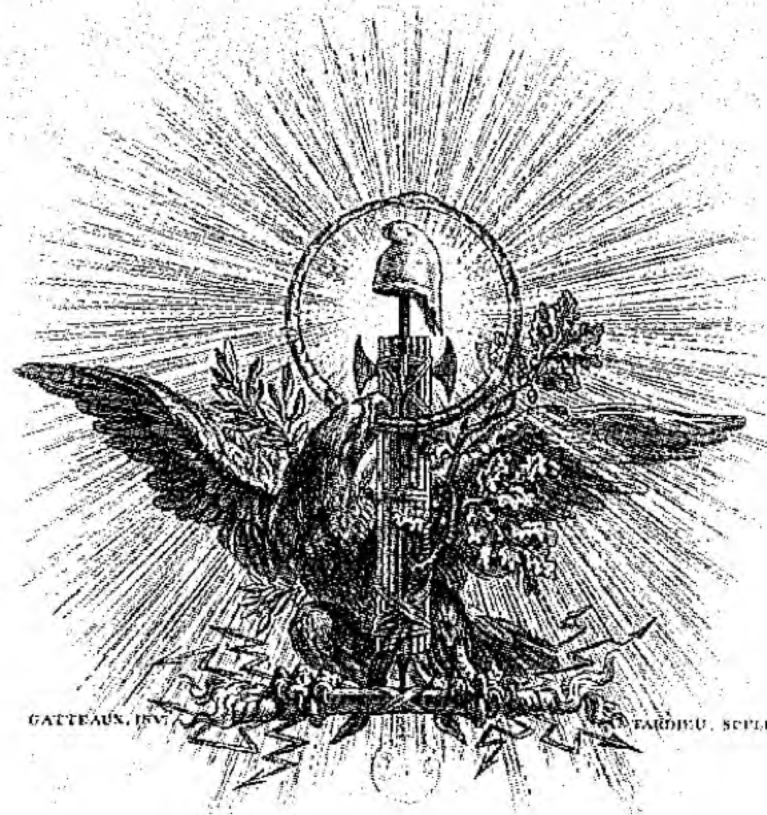
246 Medalla en la que aparece la Igualdad, la Libertad y la Razón, 1794. Biblioteca Nacional, París, Gabinete de medallas



247 *Festival entre las ruinas de la Bastilla ante la fuente de la Regeneración*, h. 1793. Acuarela. Museo Carnavalet, París

los pseudo-jeroglíficos transmitido a partir de esa literatura mística de finales de la Antigüedad mencionada anteriormente y muy estudiada e interpretada por los filósofos del Renacimiento. La desconcertante imagen de la serpiente que parece devorarse a sí misma se ve como una imagen del tiempo regresando a sus orígenes, y también del Universo, Representa todo aquello que es insondable, irracional y profundo. No es de extrañar que el culto a la Razón tuviera que sucumbir al culto al Ser Supremo, a la adoración del misterio.

Ciertamente no debemos sobreestimar la sintomática importancia de estos signos y presagios. De hecho, el estudio de la imaginería y los emblemas, el estudio incluso de la propaganda, suele dar una imagen parcial de cualquier movimiento de masas precisamente porque deja sin explicar los argumentos y realidades racionales de la situación. A pesar de sus horrores totalitarios, la Revolución Francesa no fue un arrebato irracional. Fue un período de escritura, no de creación de imágenes. Los argumentos y la retórica importaban sin duda más que estos emblemas, y una presentación como ésta puede conducir fácilmente a extraer una impresión falsa. Sólo la British Library posee unos 50.000 panfletos y revistas impresas durante la Revolución, y sólo unos pocos de ellos están ilustrados. De hecho, Salaville, como se recordará, había advertido a sus compatriotas que no deberían tolerar las fuerzas irracionales que se alimentan más de imágenes que de argumentos[36]. El verdadero culto a la Razón es el estudio, afirmaba él con severidad, y difícilmente pudo haber ganado muchos seguidores con esta desagradable verdad. Pero lo que ni siquiera los defensores de la reli-



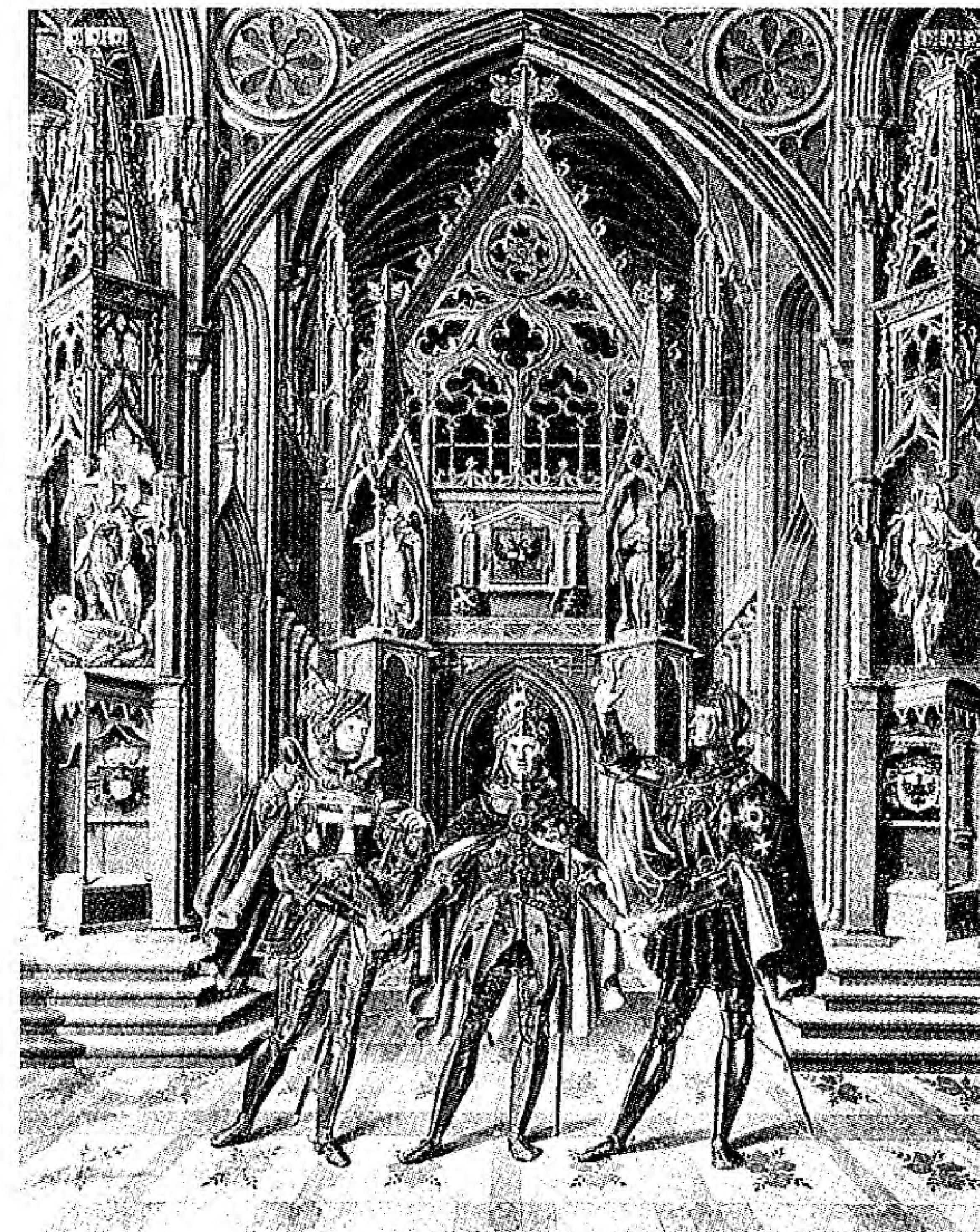
248 Boceto de Nicolas-Marie Gatteaux para los *assignats*, h. 1790-1795. Biblioteca Nacional, París, Gabinete de grabados

gión natural y el simbolismo natural previeron, y quizá no podían preverlo entusiasmados como estaban con la filosofía lockeana de la conciencia y las asociaciones, fue el decreciente atractivo de la propia Razón, las crecientes ambigüedades movilizadas por las radiantes, bellas y elevadas divinidades que representaban la Luz, la Belleza y el adusto Deber. Dieron por supuesto con demasiada facilidad que nuestro espacio semántico es fijo y que el bien y la luz siempre triunfarán y vencerán a la oscuridad y lo monstruoso. Pero he aquí que ésta es una afirmación muy dudosa. No me estoy refiriendo a los enemigos de la Revolución que compartían el marco de referencia racionalista; sobre todo los propagandistas ingleses como Gillray que utilizaban el mismo espacio semántico (por volver a utilizar este término), pero que reorganizaron los símbolos dentro de él como había hecho anteriormente la Ilustración. Una de sus caricaturas de abril de 1795[37], titulada *La oscuridad expulsada por la luz* muestra a William Pitt dirigiendo el carro solar de la Constitución Inglesa «elevándose por encima de las nubes de la oposición», esos poderes de la oscuridad encarnados en los monstruos de la subversión *whig* y francesa. No hay nada en esta inversión que requiera demasiado comentario, ya que todo sucede en el plano de la manipulación consciente.

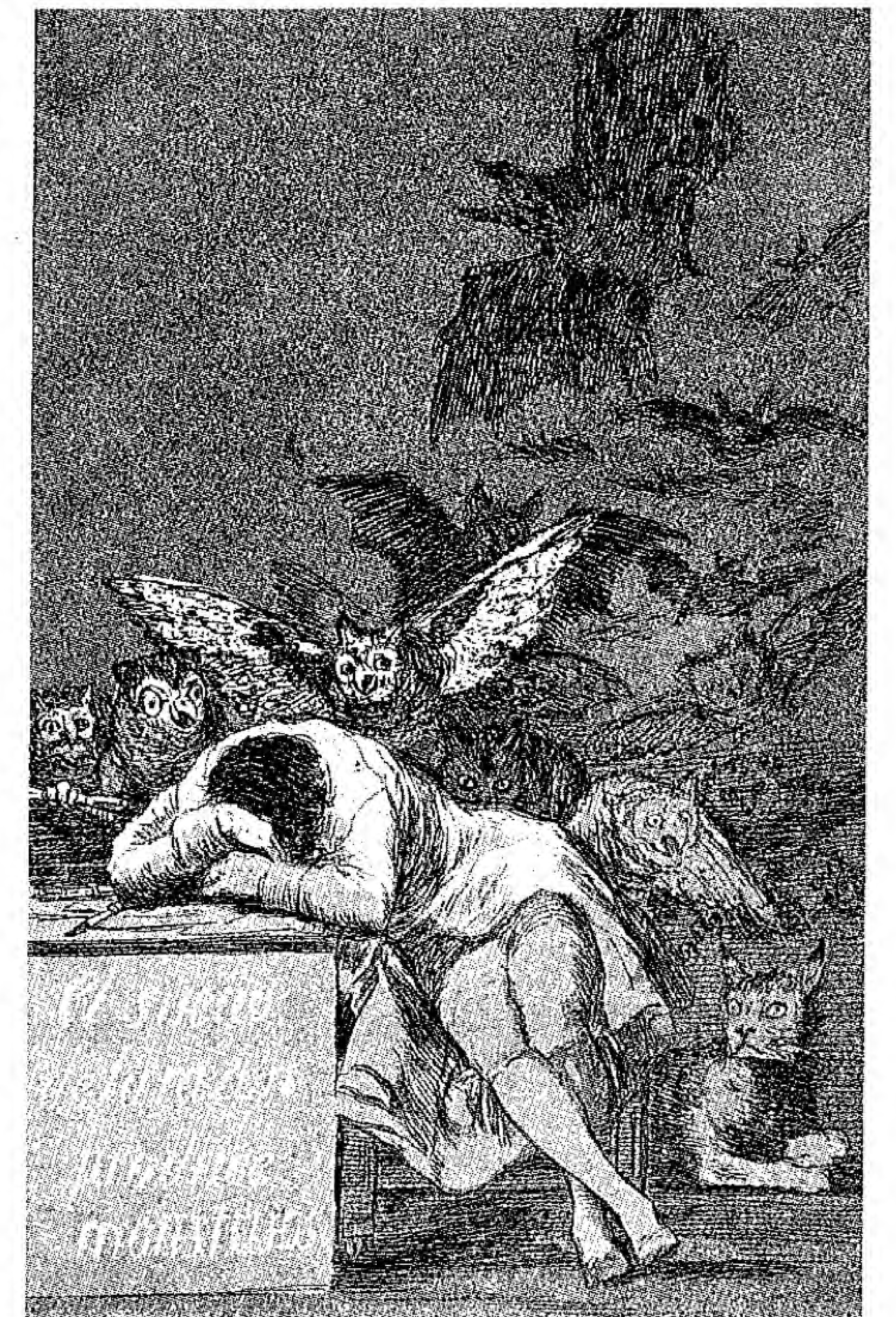
Lo que sí es relevante es el cambio del propio marco de referencia que vinculamos con el Romanticismo. Este relato comenzó con el festival de Notre Dame dirigido a limpiar su antigua bóveda del espectro del fanatismo. Para el movimiento romántico la reconstrucción de la catedral de Colonia fue un acto de expiación simbólica. Muy pronto el racionalismo fue desdeñado por superficial y la belleza clásica por académica y vacía. La Edad Oscura hacía furor, y el nuevo entusiasmo por la Época de la Caballería en la que las lealtades quedaban intactas se reveló como un contra-

peso de la Edad de la Razón. La celebración de la Santa Alianza de Metternich por parte del romántico alemán Heinrich Olivier, pintada en 1815 (Fig. 249), representa a tres monarcas como cruzados con sus corazas haciendo solemnes votos en una iglesia gótica, y está hecho de forma bastante seria. Sin embargo, fue un artista de la época que sabía más sobre el lado oscuro de la vida que cualquier romántico de moda el que planeó prologar su serie de extrañas sátiras con una portada cuyo título he adoptado para este breve artículo. «El sueño de la razón produce monstruos»* (Fig. 250) puede entenderse como «cuando la razón duerme, surgen los monstruos» pero también puede referirse a «lo que sueña la razón»; y fuera lo que fuese lo que Goya pudiera haber pretendido decir, ambas interpretaciones contienen una verdad importante.

* En español en el original. *(N. del T.)*



249 Heinrich Olivier, *La Santa Alianza*, 1815. Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau



250 Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1799. Grabado perteneciente a *Los caprichos*

Capítulo 7 Magia, mito y metáfora

Reflexiones sobre la sátira pictórica

Ponencia presentada en el XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en Estrasburgo, septiembre de 1989, y publicada en las actas, *L'Art et les révolutions, conférences plénières*, Estrasburgo, 1990, págs. 23-66

Espero que no sea excesivamente difícil explicar qué entiendo por las tres ideas o conceptos que figuran en el título, las ideas de magia, mito y metáfora en el contexto de la sátira pictórica. Sólo necesito recordarles el motivo más frecuente de este tipo de imaginería política, la figura del Diablo. Si alguna vez se utilizase un ordenador para registrar y analizar todas las estampas satíricas de los últimos quinientos años en una base de datos, es probable que el Diablo apareciera en primer lugar.

El hecho de que el Diablo está relacionado con la magia no requiere de pruebas pormenorizadas: lo que se llama «magia negra» se basaba firmemente en la creencia de que era posible conseguir los poderes del mal para que la bruja o el hechicero que habían concertado un pacto con el Diablo obraran a su antojo. De ello se desprende prácticamente que este mismo Diablo también forma parte del mito, si por mito entendemos el sistema de creencias compartidas que mantienen unida a una sociedad. Puede que haya pocos entre nosotros que mantengan esa creencia, pero el Diablo continúa viviendo en nuestro lenguaje, en las metáforas que usamos en expresiones de desaprobación, como al afirmar que un gobernante cruel es un verdadero demonio, o incluso en expresiones cariñosas, como cuando decimos que un niño travieso es un diablillo.

Mi primera observación debe ser, sin embargo, que la variedad misma en lo que podemos llamar estatus ontológico del Diablo plantea un problema perdurable para el estudioso de las sátiras pictóricas. ¿Cómo podemos decir realmente qué significa cualquiera de ellas cuando representan al Diablo? Creo que sabemos la respuesta en el caso de la primera campaña de sátira pictórica sistemáticamente organizada, la de Martín Lutero, cuyos violentos ataques a la Iglesia de Roma fueron respaldados por una famosa serie de grabados en madera, en los que aparecían con frecuencia el Diablo o diablos en imágenes tales como arrojando al Papa al infierno (Fig. 251) o apoderándose de las almas del Papa y los cardenales, a los que se representa colgados en la horca (Fig. 252)[1]. Los visitantes del castillo de Wartburg pueden



251 Lucas Cranach el Viejo, «El Papa arrojado al infierno» de *Passionale Christi et Antichristi*, 1521. Xilograbado

contemplar aún en nuestros días una mancha en la pared de la celda de Lutero que se dice fue causada por el tintero que éste arrojó al Diablo, que había acudido a tentarle. Tanto si esta anécdota tiene algo de cierto como si no, disponemos de los opúsculos y los himnos de Lutero para probar que, para él, el Diablo no era menos real que el Dios todopoderoso. Lo mismo cabe decir sin duda de sus oponentes, que se vengaron vinculando el nombre de Lutero con el de «Lucifer» y publicaron una estampa en la que el reformador aparecía mano con mano (o más bien mano con garra) con el Diablo (Fig. 253).

Tampoco podemos olvidar que la Iglesia de Roma reivindicaba el poder del anatema, la maldición que es en realidad una oración a Dios para que mande a una persona al infierno. A muchos herejes condenados a morir en la hoguera se les obligaba a tocarse con una mitra en la que podían verse figuras de diablos, a modo de anticipación de su tormento eterno[2]. Presumiblemente, un tosco grabado en madera como el que muestra al rey de Francia, Enrique III, siendo conducido al infierno (Fig. 254) pretendía ser tomado en su sentido literal[3], pues el mundo se consideraba el escenario sobre el cual las fuerzas opuestas del bien y el mal intervenían en los asuntos de los hombres.

El famoso grabado de 1621 que celebra *La doble liberación* de Inglaterra de la conspiración de la pólvora y de la amenaza española (Fig. 255) podría representar muchas otras[4]. Lamentablemente, estas estampas no se hicieron para ser mostradas en conferencias cuya duración no ha de superar la hora de duración, por lo que debo limitarme a señalar que el Diablo está sentado dentro de su tienda conspirando con el rey de España y el Papa mientras el Ojo de la Divinidad, mirando a Guy Fawkes, exhibe la leyenda «video rideo» (veo, río).

252 Taller de Lucas Cranach, «El Papa y los cardenales ahorcados», procedente de *Abbildung des Papstums*, 1545. Xilograbado

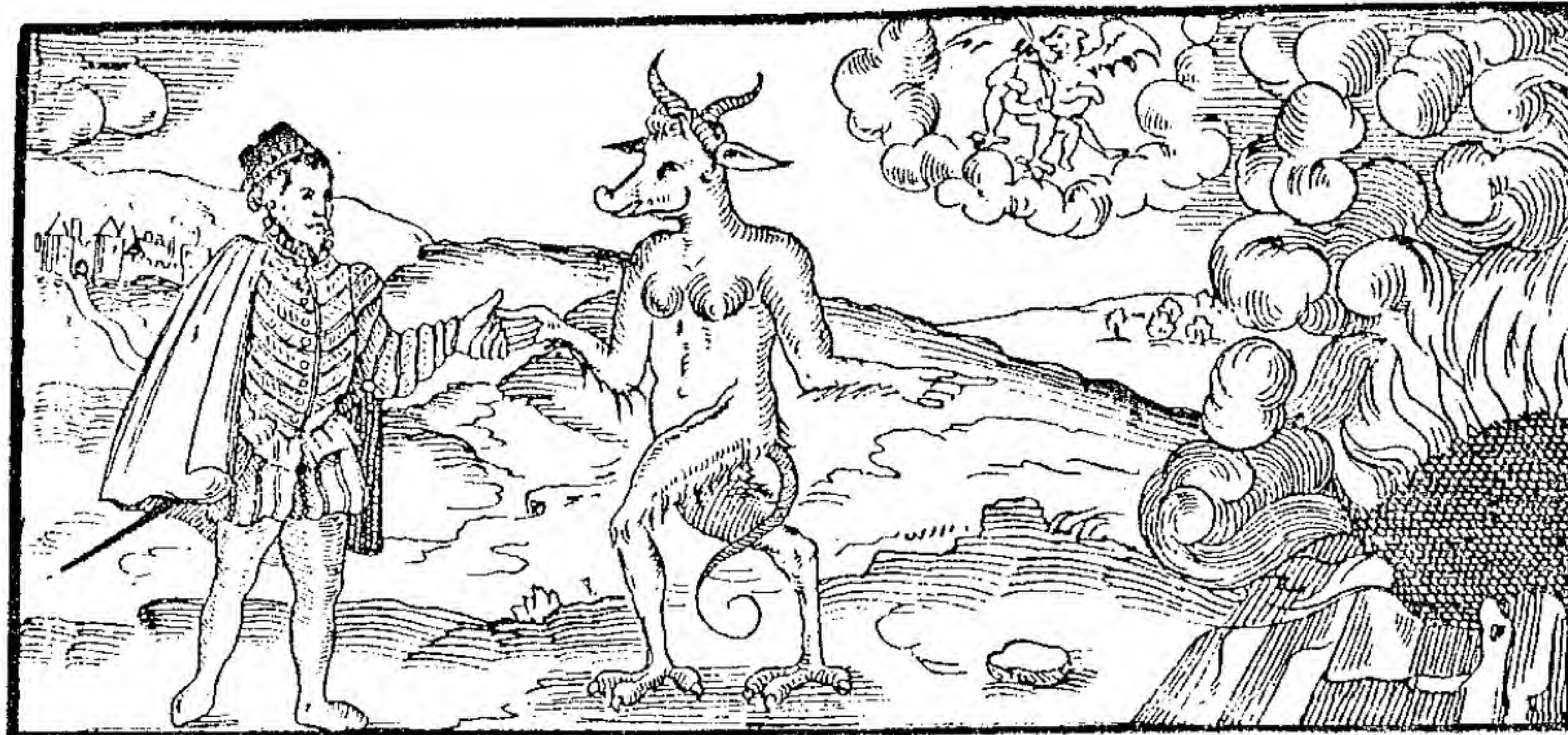
253 Portada de Petrus Sylvius, *Luther und Lucifer*, 1535

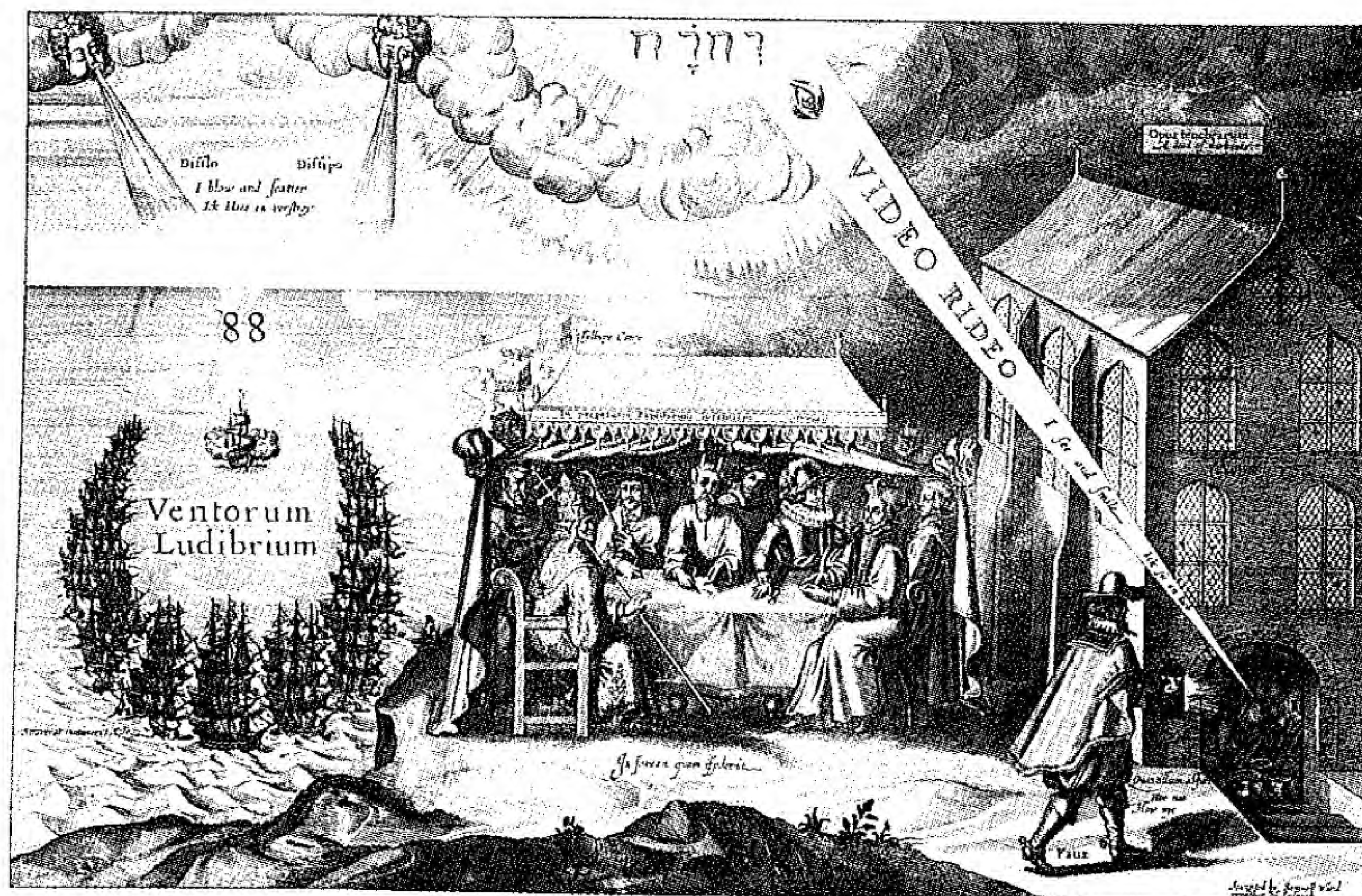
254 *El Rey Enrique III conducido al infierno*. Biblioteca Nacional, París, Gabinete de Grabados

255 *La doble liberación*, 1621. Museo Británico, Londres



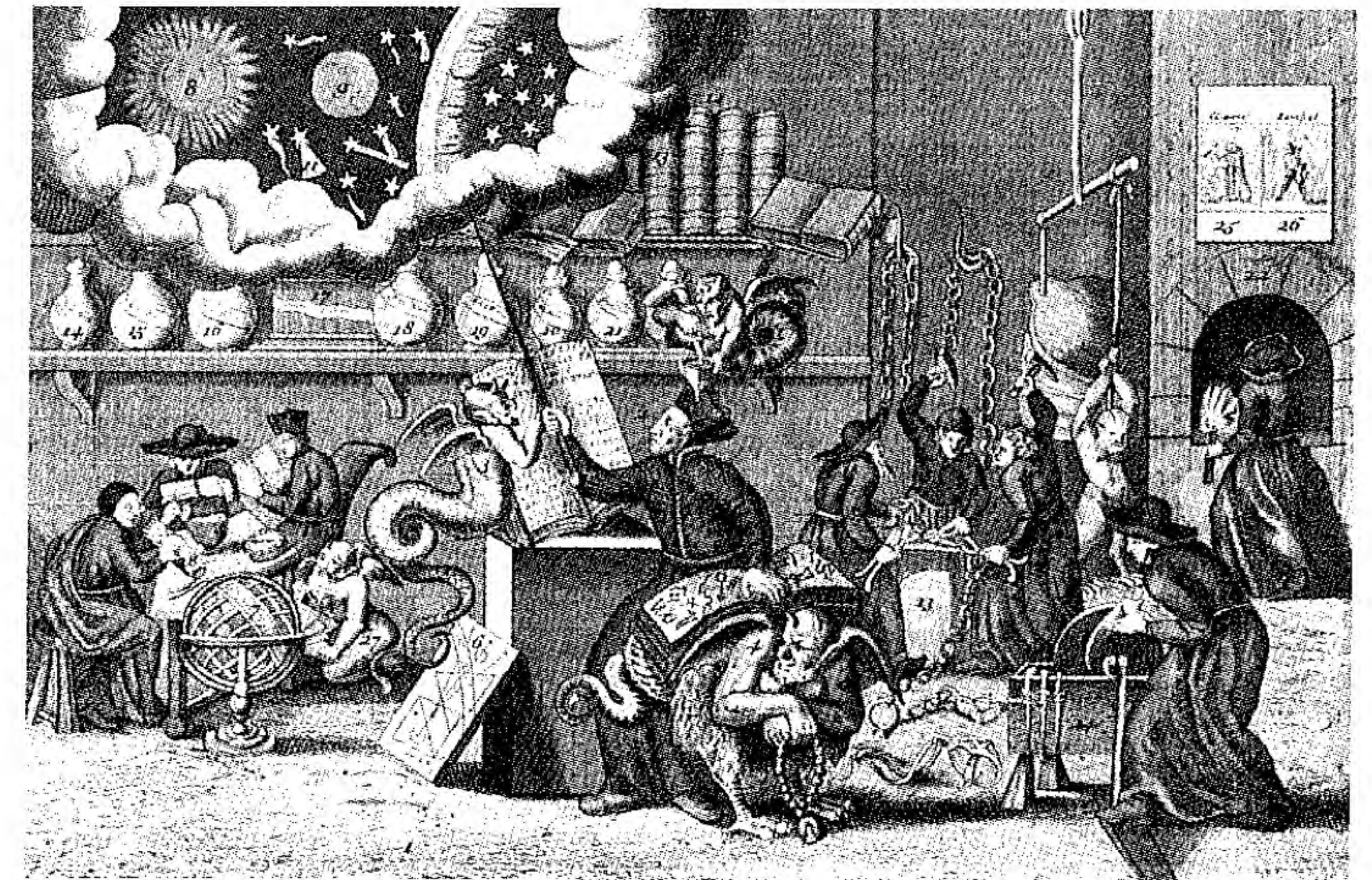






256 *El padre Peters, un gran trabajador en obras del Mal*, 1689. Museo Británico, Londres

257 *Le Crime puny (El crimen castigado)*, h. 1786. Biblioteca Nacional, Gabinete de Grabados, París





En el siglo XVII, las estampas mostraban regularmente cómo el Diablo o los diablos dirigían las reales o presuntas maquinaciones de los jesuitas en su cocina del diablo (Fig. 256). También son los desacreditados jesuitas quienes, en un grabado francés del siglo XVIII, son arrojados al infierno (Fig. 257).

Ni que decir tiene que los grabados de la Revolución Francesa no nos defraudan. He aquí una estampa de 1790 que muestra al miembro del Tercer Estado tocando el violín para empujar a los otros dos al infierno, *Los aristócratas al infierno* (Fig. 258). En otra estampa del mismo año, dos diablos aparecen defecando sobre dos miembros de la Asamblea Nacional que defendían la postura tradicional de la Iglesia (Fig. 259). El viejo tema luterano del







258 *Les Aristocrates aux Diables (Los aristócratas al infierno)*, 1790. Biblioteca Nacional, Gabinete de Grabados, París

259 *Les Deux Diables en fureur (Los dos diablos enfurecidos)*, 1790. Biblioteca Nacional, Gabinete de Grabados, París

260 *Arrivée du Pape aux Enfers (Llegada del Papa al infierno)*, 1791. Biblioteca Nacional, Gabinete de Grabados, París

Papa en el infierno fue incorporado en otro grabado (Fig. 260), mientras que una composición compleja de Villeneuve, de enero de 1793, ilustra la llegada del rey decapitado al infierno, rodeado de víctimas anteriores de la Justicia Divina (Fig. 261). Sorprendentemente, hasta el maestro neoclásico Jacques-Louis David aceptó el encargo de realizar un grabado propagandístico en el que el gobierno británico aparece como el Diablo (Fig. 262). En un plano más sencillo, si tal es el término correcto, se sitúa la titulada *La cena del Diablo*, de 1793, donde el Diablo se dispone a asar y comerse a Marat (Fig. 263), mientras que una estampa anónima en el gran estilo, *En memoria de Marat, amigo del pueblo,* asocia a su asesina, Charlotte Corday, con un diablo alado (Fig. 264).

Pero ¿cuántos de quienes producían o veían estas estampas creían en el Diablo? Aquel lento proceso de emancipación que D. P. Walker estudió en su memorable libro *The Decline of Hell*[5] había tenido ciertamente su repercusión sobre muchos espíritus libres de la época, que podían seguir usando la figura a modo de código práctico, como un pictograma que significaba el mal. Aquel importantísimo momento de transición, en el que el mito se va transformando gradualmente en metáfora, debe escapar necesariamente al estudioso de la sátira pictórica.

Pero ¿no sucede exactamente lo mismo con nuestro lenguaje? ¿Podemos trazar una línea entre la maldición y el juramento? ¿Ganaríamos mucho si

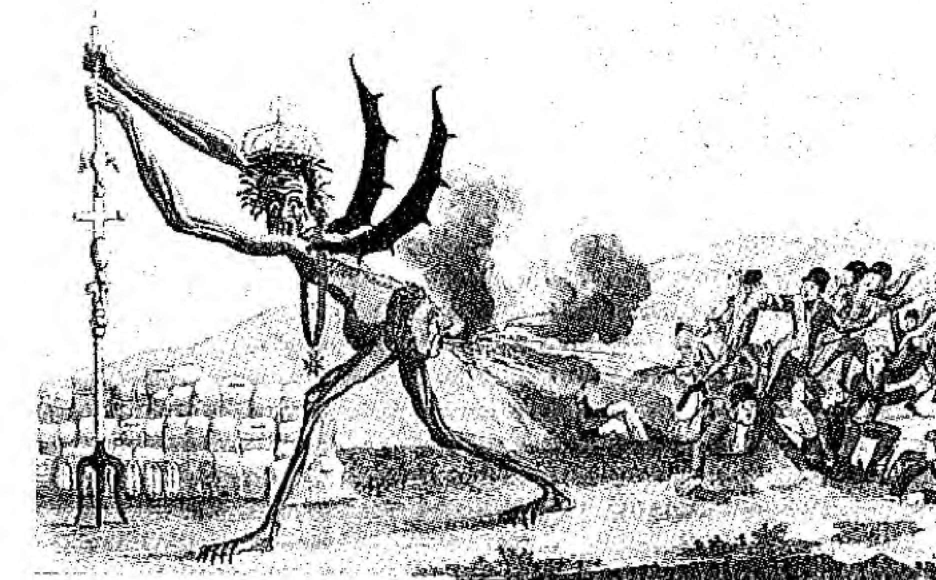
261 Villeneuve, *Réception de Louis Capet aus Enfers (Bienvenida de Louis Capet al infierno)*, 1793. Biblioteca Nacional, Gabinete de Grabados, París

262 Jacques-Louis David, *Gouvernement Anglois (El gobierno inglés)*, 1793-1794. Biblioteca Nacional, Gabinete de Grabados, París

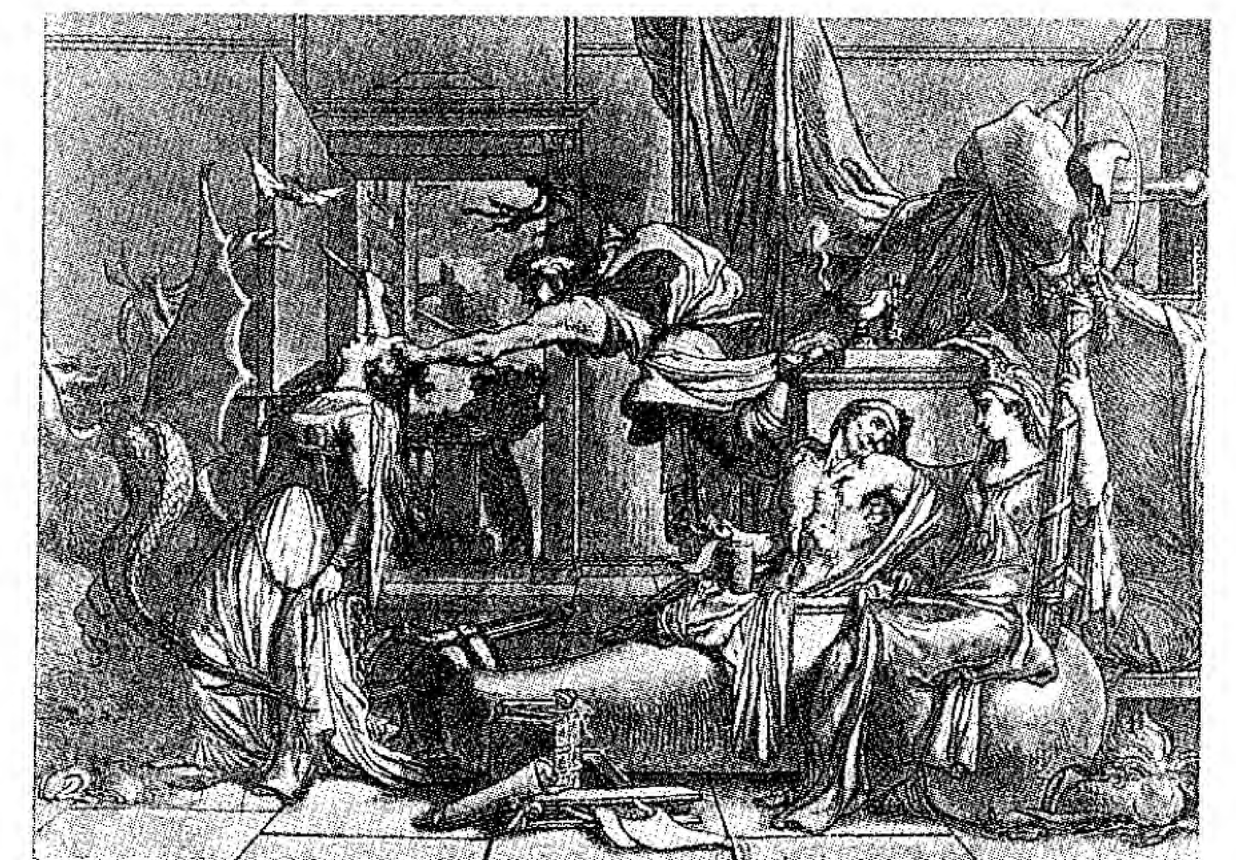
263 *Souper du Diable (La cena del Diablo)*, h. 1793. Biblioteca Nacional, Gabinete de Grabados, París

264 *À la mémoire de Marat, ami du peuple (En memoria de Marat, amigo del pueblo)*, 1793. Biblioteca Nacional, Gabinete de Grabados, París











265 Neb (Ronald Niebur), *Goebbels y Hitler*, caricatura de bolsillo procedente del *Daily Mail*, 26 de agosto de 1941

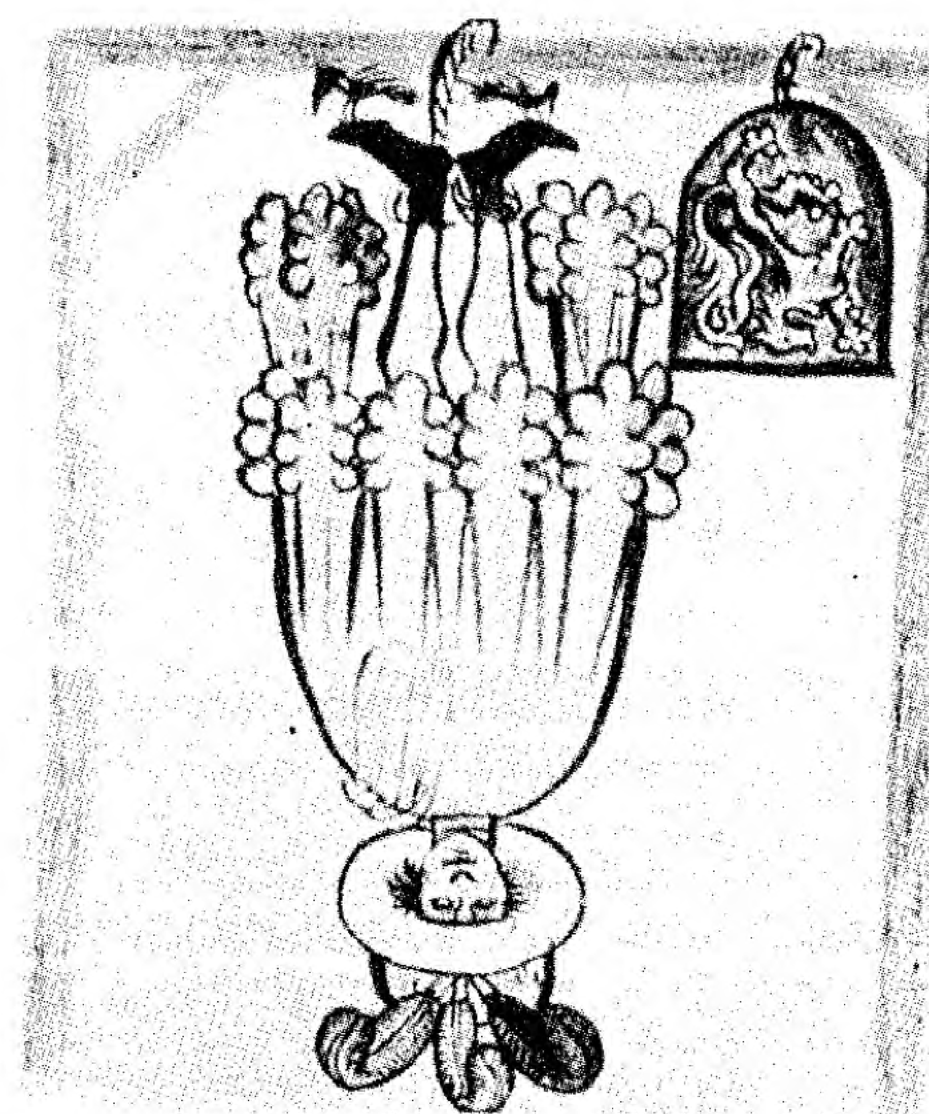
un ángel registrador estuviese equipado con un ordenador para consignar cada momento en que decimos «vete al infierno» o «maldita sea», o «qué diablos estás haciendo aquí»? Cuanto más dominados estemos por las emociones, más fácil será que sintamos la tentación de volver a los vestigios de la creencia irracional que forma parte de nuestra herencia cultural. Pocos de nosotros, si se nos pregunta a punta de pistola, confesaríamos que en realidad queríamos decir lo que dijimos cuando invocamos de ese modo al Diablo, pero en algún lugar la figura de lenguaje conserva su poder sobre nuestra mente semiconsciente.

Esta suspensión consentida de la incredulidad es hábilmente aprovechada en un pequeño y modesto chiste gráfico de bolsillo referido a la última guerra mundial, en el que Goebbels observa a Hitler cuando éste se dispone a acostarse y descubre que tiene realmente las pezuñas del Diablo. «Himmel —se le hace exclamar—, pensé que lo de Churchill era una figura retórica» (Fig. 265). Me pregunto si nos haría gracia si no percibiéramos durante una fracción de segundo que al fin y al cabo puede haber cierto grado de realidad detrás de la metáfora.

Mi difunto amigo Ernst Kris, quien me introdujo en toda esta área de estudios hace más de medio siglo, habría afirmado que el efecto psicológico de la sátira pictórica se basa en esta oscilación entre la realidad y el sueño, entre el mito y la metáfora. Su punto de partida había sido la teoría del chiste o el ingenio de Freud, que condensó en la fórmula que decía que este género hacía uso de «la regresión al servicio del ego», en otras palabras, de una explotación consciente de un mecanismo inconsciente[6]. Y del mismo modo que Freud consideraba el ingenio verbal principalmente como una salida de la agresión humana, Kris consideraba la sátira pictórica como un instrumento de impulsos hostiles.

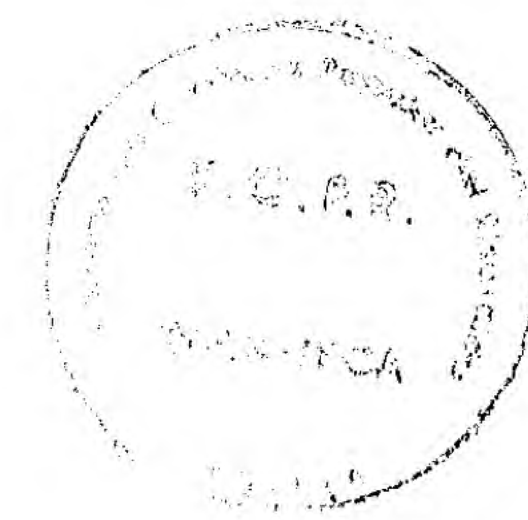
En este contexto se vio impulsado a incluir la magia, la primera de mis tres ideas, en la ecuación. Propuso estudiar todo el género de la sátira pictórica hasta sus raíces lejanas en las tenebrosas prácticas de la magia negra. Las imágenes desempeñan sin duda un papel en estos rituales generalizados en los que un muñeco de cera actúa como sustituto de la víctima deseada y es agujereado en medio de algún conjuro. A Kris le impresionaba la semejanza entre este acto hostil y la costumbre de ahorcar o quemar en efigie, en la que la imagen del enemigo es sometida a la pena de muerte. Así, le interesaba especialmente la institución de las imágenes difamatorias de finales del medievo, tal como un grosero dibujo de 1438 que muestra al señor de Hesse y su escudo de armas colgados cabeza abajo de una horca (Fig. 266). La mera amenaza de divulgar semejante imagen podía utilizarse como medio de presión para conseguir el pago de un préstamo o la reparación de un daño. Observen que este insulto pictórico no es una caricatura; no se intenta distorsionar la fisonomía del noble. Era de hecho el contraste entre el uso agresivo de las imágenes y el género artístico de la *caricatura*, que apareció en

266 Imagen difamatoria del señor de Hesse, 1438



267 Gianlorenzo Bernini, *Caricatura de Scipione Borghese*, h. 1632, Biblioteca del Vaticano





Italia hacia 1600, el que Kris examinaba en busca de la clave de la llegada relativamente tardía de la caricatura de retratos. En la medida en que la intención agresiva, afirmaba, estuviera vinculada con una amenaza de magia, habría sido inconcebible jugar con los rasgos de un dignatario como Bernini hizo en su caricatura del Papa (Fig. 267). Mientras la humanidad permaneció sometida a los temores mágicos, no era literalmente ningún chiste transformar la semejanza de una persona. Era una hipótesis ingeniosa, y ciertamente aprendí mucho siguiéndola junto con un mentor de tan profundas intuiciones[7]. Sin embargo, una de las ventajas de una larga vida consiste en que se tiene tiempo para replantearse las cosas.

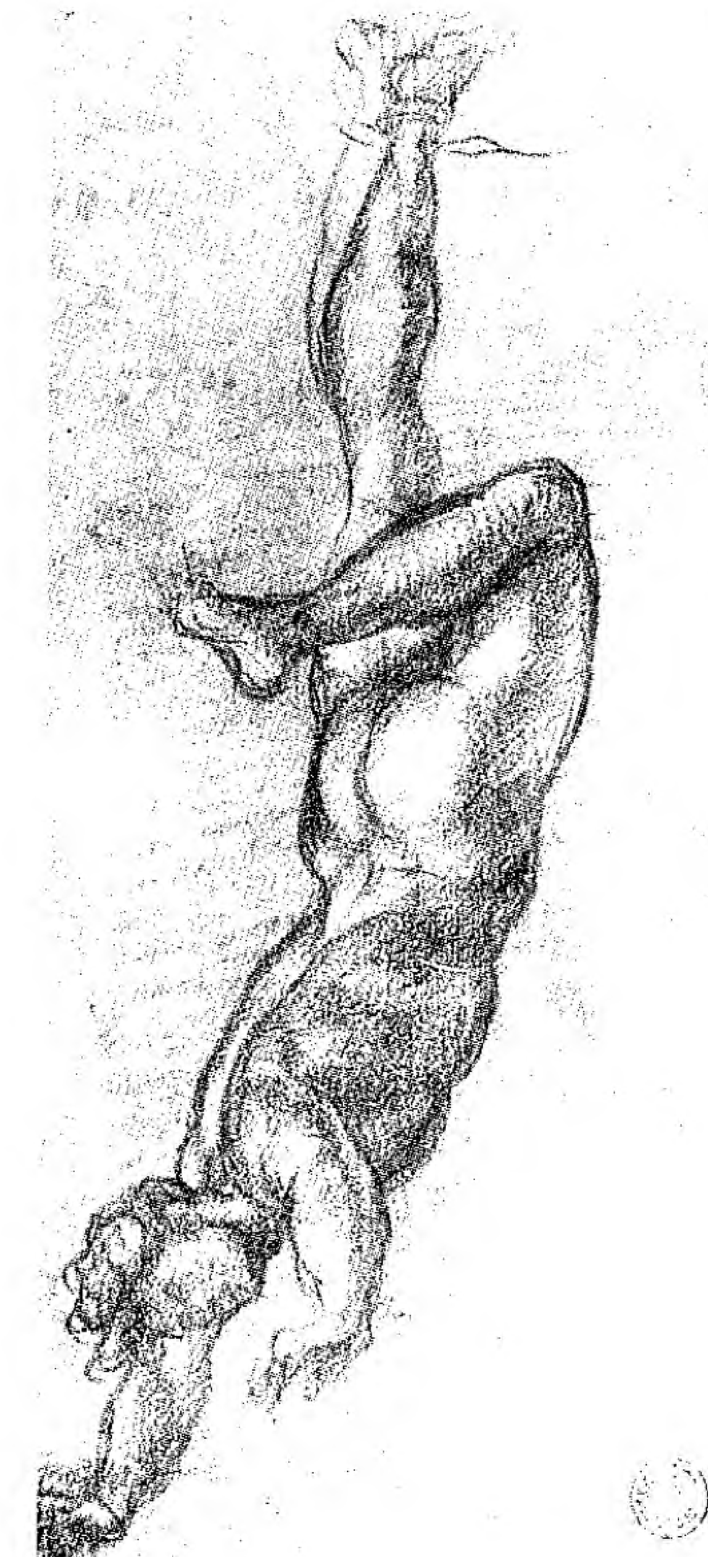
El libro que terminamos en 1937 no se publicó, debido a las convulsiones políticas que precedieron a la última guerra mundial, y cuando Kris y yo nos encontramos unos diez años después, los dos nos habíamos distanciado un tanto de nuestras ideas preferidas. Lo que comenzó a inquietarnos fue que nuestro relato era quizá demasiado «redondo»[8]. Al igual que el propio Freud, y también como Aby Warburg, Kris había estado bajo el hechizo de una interpretación evolucionista de la historia humana que se concebía como el avance desde la irracionalidad primitiva hasta el triunfo de la razón. Del mismo modo que Warburg ordenaba las secciones de su biblioteca de modo que ilustraran el progreso desde la magia hasta la ciencia, la historia de la sátira pictórica en nuestro libro debía ilustrar un desarrollo secular correspondiente.

La experiencia reciente nos ha desengañado a todos de tal optimismo. No se trata de que debamos negar la realidad del progreso en la historia de las civilizaciones, pero se puede seguir siendo fiel a esta creencia y aceptar el hecho básico de que lo que se llama naturaleza humana no cambia[9].

La suerte querrá que no tenga que perderme en especulaciones abstractas para justificar esta convicción. Sucede que en el mes de julio de 1989, mientras preparaba este texto, el diario *The Times* de Londres publicó dos textos que ilustran a la perfección mi punto de vista. El primero era una crónica de los tribunales en la que se informaba que una mujer había pagado a un practicante del ocultismo la cantidad de 25 libras por matar a su distanciado marido mediante la habitual puesta en escena del muñeco de cera y tierra procedente de un cementerio[10]; una historia todo lo reciente que ustedes pudieran desear. El segundo, ocho días después, era una carta en la que se narraba un incidente en el que se había quemado la efigie de un ministro de la Corona británico como protesta por una regulación de planificación[11]. Como ven, *plus ça change...* Con todo, los valores de nuestra civilización se afirmaban en ambos casos. En el pasado el mago habría sido condenado sin duda a ser quemado en la hoguera; en el caso en cuestión, el juez se limitó a decirle que era un necio. Igualmente revelador es el hecho de que el ministro de la Corona recibiera una excusa pública por el atentado, lo cual a ojos de sus mismos oponentes sólo podía redundar en perjuicio de los argumentos de éstos. Lo que el tejido de la civilización ha logrado ha sido imponer su código convencional de costumbres que aspira a domeñar tales manifestaciones del salvajismo humano.

No creo que se pudiera imaginar fácilmente un código social que aprobara las intenciones de la magia negra que pretendiera el asesinato clandestino. El caso es totalmente distinto en los castigos en efigie. Hemos visto que los rituales formaban parte realmente del código legal en muchas comunidades medievales. Samuel Edgerton ha dedicado una monografía a parte de esta tradición en su libro *Painting and Punishment in Tuscany*[12], en el que muestra con cuánta frecuencia eminentes pintores como Andrea del Sarto recibían el encargo de representar en las fachadas de los ayuntamientos a delincuentes o enemigos públicos colgados ignominiosamente de la horca (Fig. 268). Debo coincidir con él en que esto nada tiene que ver con lo que él llama vudú. Los dignos magistrados de las ciudades se habrían sentido horrorizados si se les hubiera dicho que practicaban un *maleficium*. Su objetivo no era conseguir los servicios del demonio para contravenir las leyes de los hombres y de la naturaleza infligiendo daños físicos al enemigo. Por el contrario, deseaban perpetuar o, en caso necesario, sustituir la ignominia de una ejecución vergonzosa.

Hace muchos años escribí un breve ensayo titulado «Meditaciones sobre un caballo de juguete», en el que afirmaba que el juguete le servía al niño de sustituto de la cosa real[13]. Aquellos que jalean los simulacros de ejecución no son niños, pero comparten con los niños esa capacidad para albergar ficciones que forma parte en realidad de una naturaleza humana que no cambia. Cuando escribí aquel ensayo no sabía, o no recordaba, que el filósofo alemán Vaihinger había escrito una voluminosa obra sobre lo que él llama-



268 Andrea del Sarto, *Boceto de un hombre colgado*, 1530. Galería de los Uffizi, Florencia

ba *Die Philosophie des Als-Ob* (la filosofía del «como si»[14]), señalando cuánto de la cultura humana se inscribe bajo el epígrafe de *Als-Ob*, de la ficción; no sólo el arte, y naturalmente el juego, y una buena porción de la ciencia, sino también las convenciones y tradiciones de la vida social. Tanto si encabezamos una carta con «Muy señor mío» como si la terminamos con «Atentamente», no esperamos que se nos pregunte en qué grado es «nuestro» el destinatario, o con qué grado de atención nos despedimos. La cultura tal como la conocemos difícilmente podría existir sin nuestra participación en estos juegos eternos de fantasía que engrasan los ejes de la interacción social. Así, cuando me refiero al carácter imaginario básico de estas imágenes insultantes, no es mi deseo minimizar su importancia social. Aun cuando el propósito no fuera dañar físicamente a la víctima, la intención seguía siendo con todo dañar su *persona*, su posición en esa red de convenciones culturales de la que he hablado, la suma de todos los valores y creencias compartidos que aseguran la posición de una persona; de hecho, todo lo que la distingue de un animal y se experimenta como honor.

Los anales de la crueldad humana registran demasiados métodos que han podido ser utilizados para deshonrar a una persona, desde el vencedor pisando el cuello del vencido hasta el cepo y la picota y formas semejantes

de exposición al escarnio y la vergüenza públicos. No es necesario que les diga que el código de honor que la sociedad mantiene no es para tomarlo a risa; una injuria dejaría una mancha que sólo podría lavarse con sangre, como decía el refrán. La metáfora de la mancha es tan reveladora como cualquier otra. Si el honor se equiparaba a la pureza, el deshonor significaba mancillamiento, profanación, aquel horror de nuestra primera infancia que se remonta a nuestro aprendizaje en el control de esfínteres.

Podemos volver en este punto a Lutero, cuyas polémicas y estampas se permitían igualmente imágenes escatológicas, como en el caso de la estampa en que los campesinos hacen sus necesidades en la tiara papal (Fig. 269). He afirmado que la naturaleza humana sigue siendo la misma, y seguramente encontrarán ustedes un estrecho paralelo en aquella estampa anticlerical de la Revolución Francesa en la que el *breve* papal se utiliza como papel higiénico (Fig. 270). Si hiciera falta una prueba de que las revoluciones pueden ser bastante repulsivas, aquí la tendrían. Repulsivas, sí, pero ¿eficaces? Al formular esta sencilla pregunta debemos distinguir sin duda entre su efecto sobre los partidarios y sobre el bando contrario. Naturalmente, la demostración de que se puede profanar impunemente lo que los demás consideran sagrado puede haber afianzado a los indecisos. Al igual que los profetas y los misioneros de la Antigüedad, Lutero y los revolucionarios anticlericales estaban deseosos de demostrar que los dioses que sus oponentes veneraban eran incapaces de proteger su honor. Se podía insultar al vicario de Cristo de la manera más grosera y los cielos no se desplomaban. Sentimos la tentación de calificar el efecto deseado si no de mágico al menos de antimágico, pues anulaba las pretensiones de un poder sobrenatural de los oponentes. Pero ¿era probable que esta demostración convenciera a alguien que no estuviera convertido ya a unas concepciones tan atrevidas? ¿No suscitaría más bien desprecio y furia y los reuniría para defender el honor de su fe?





269 Taller de Lucas Cranach, «Las armas papales profanadas», procedente de *Abbildung des Papstums*, 1545. Xilograbado

270 *Bref du Pape (El breve papal)*, 1791. Biblioteca Nacional, Gabinete de Grabados, París

Una vez más encuentro la confirmación de las ideas implícitas en esta pregunta escéptica en acontecimientos con los que nos han familiarizado perfectamente recientes informaciones de prensa. Me refiero en primer lugar a la causa que se vio recientemente ante el Tribunal Supremo de Estados Unidos, en la que se acusaba a un muchacho de haber profanado la bandera estadounidense entre cánticos de escarnio antes de quemarla en público. El tribunal permitió que el encausado quedara en libertad puesto que en Estados Unidos, a diferencia de otras comunidades, no existen leyes que prohíban tales ultrajes. Pero la decisión misma del tribunal causó tal reacción de la opinión pública que tuvo ciertamente el efecto contrario al pretendido por el estúpido agravio. Lejos de causar el descrédito de la bandera, condujo a una petición generalizada de santificación. De hecho, puedo documentar esta reacción una vez más en las páginas de *The Times*, en un artículo del 31 de julio de 1989 en el que se hacía la funesta predicción de que «los historiadores del futuro datarán la decadencia y caída de Estados Unidos» a partir de esa sentencia.

No es de extrañar, quizá, que esta opinión fuera expresada en relación con ese otro ejemplo de actualidad de un insulto real o supuesto, la presunta blasfemia de Salman Rushdie contra el profeta del islam. Si un solo acto pudiera haber servido para congregar y unir al mundo musulmán, fue la publicación de la novela de Rushdie *Los versos satánicos*, que probablemente pocos de los que protestan habrán siquiera leído. No importa; están obligados por la presión de la opinión pública a actuar como si la hubieran leído y hubieran sufrido una grave ofensa.

Son observaciones de esta índole las que han provocado en mí «segundos pensamientos» acerca de la verdadera función de la sátira pictórica. Se ha publicado en Alemania un voluminoso libro sobre este tema, con el título *Bild als Waffe (La imagen como arma)*[15], que también contiene un antiguo trabajo mío titulado, en la misma línea, «El arsenal del caricaturista»[16]. Pero ¿son estas imágenes unas armas tan formidables? Sin duda su intención era ésa en muchos casos, pero ¿no ha salido con frecuencia el tiro por la culata? ¿No es su verdadera función más bien predicar a los ya convertidos?

Sé que empleamos a menudo esta frase cuando queremos descartar un esfuerzo de esta índole por considerarlo carente de sentido, pero si predicar a los convertidos no tuviera función alguna no habría sermones, un día sí y otro también, en todas las iglesias y capillas del mundo. El sermón, como otros actos rituales, existe naturalmente para renovar y reforzar los vínculos de la fe común y los valores comunes que mantienen unida a la comunidad.

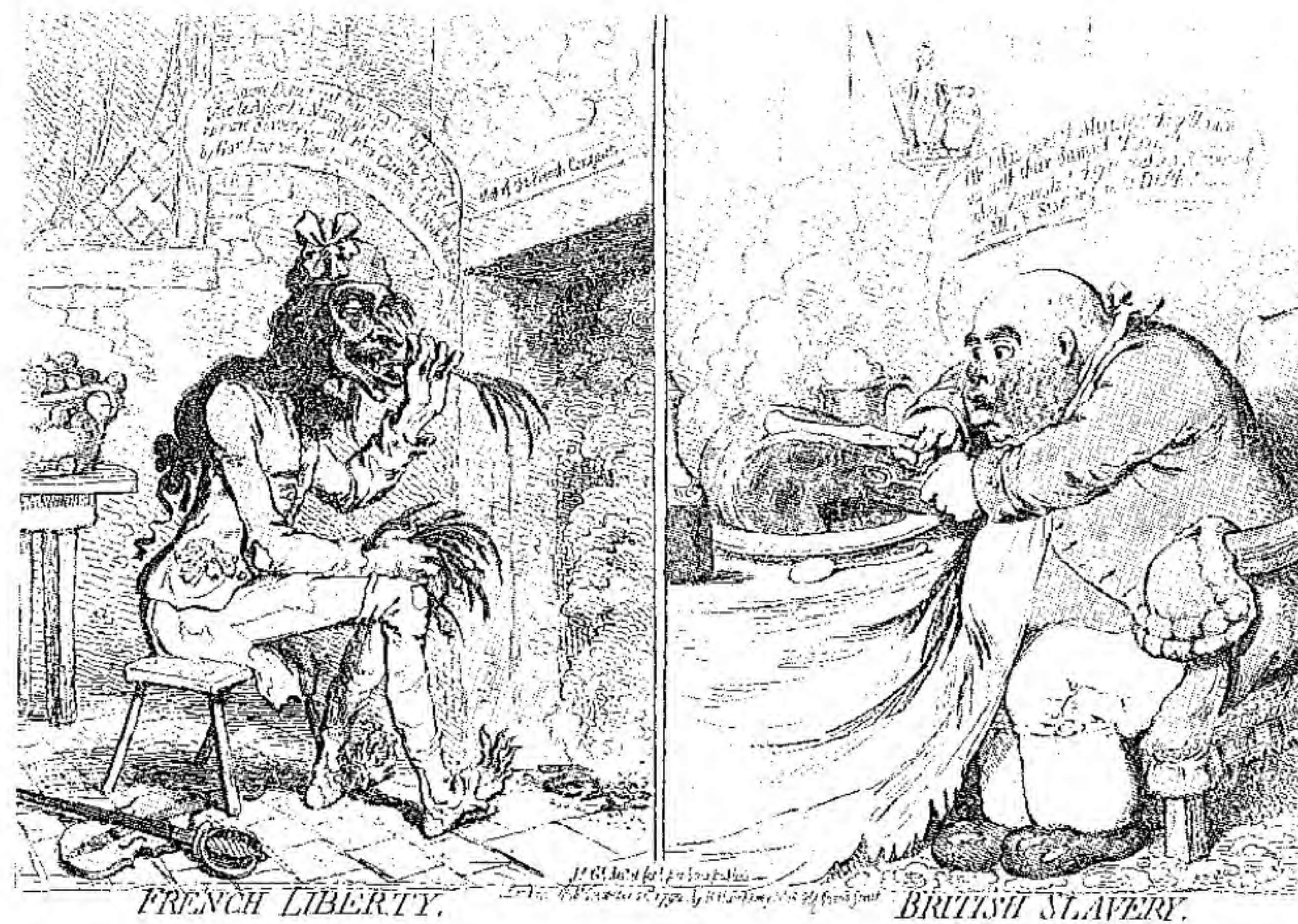
Lo que en nuestros días se llama sentido de identidad se apoya siempre en el supuesto de superioridad sobre aquellos que no pertenecen al medio. Es esta función la que ha cumplido siempre la sátira, tanto si pensamos en

imágenes, en canciones, o simplemente en anécdotas y chistes a costa de los vecinos. El gremio de los zapateros remendones solía burlarse del de los sastres; los habitantes de las ciudades, de los patosos campesinos; los marinos, de los marineros de agua dulce; y sin duda si escuchan las conversaciones de las salas de profesores, escucharán a historiadores del arte que se sienten superiores a los científicos, o viceversa. Todas las naciones inventan nombres irrisorios para designar a sus vecinos; por ejemplo, los británicos solían llamar *frogs* (ranas) a los franceses y *Krauts* (repollos) a los alemanes, porque sus dietas se consideraban deleznables.

La sátira pictórica ha contribuido a este sentimiento de superioridad ciertamente necio al reforzar el estereotipo que cualquier grupo tiene de sí mismo y de los demás. Pensemos en *La puerta de Calais* de Hogarth, que se burla del voraz monje francés y del famélico guardia fronterizo que obser-



271 William Hogarth, *La puerta de Calais*, 1748-1749, detalle. Museo Británico, Londres



272 James Gillray, *Libertad francesa, esclavitud británica*, 1792. Museo Británico, Londres

va con gula el buey asado *(roast beef)*, símbolo del bienestar inglés (Fig. 271); o en el chiste gráfico de Gillray de 1792 que compara eficazmente «la libertad francesa y la esclavitud británica» (Fig. 272). Es indudable que la cohesión del grupo tiende a preceder más que a seguir el acto de compartir las ideologías.



273 *Papstesel (El asno papal)*, 1523. Xilograbado

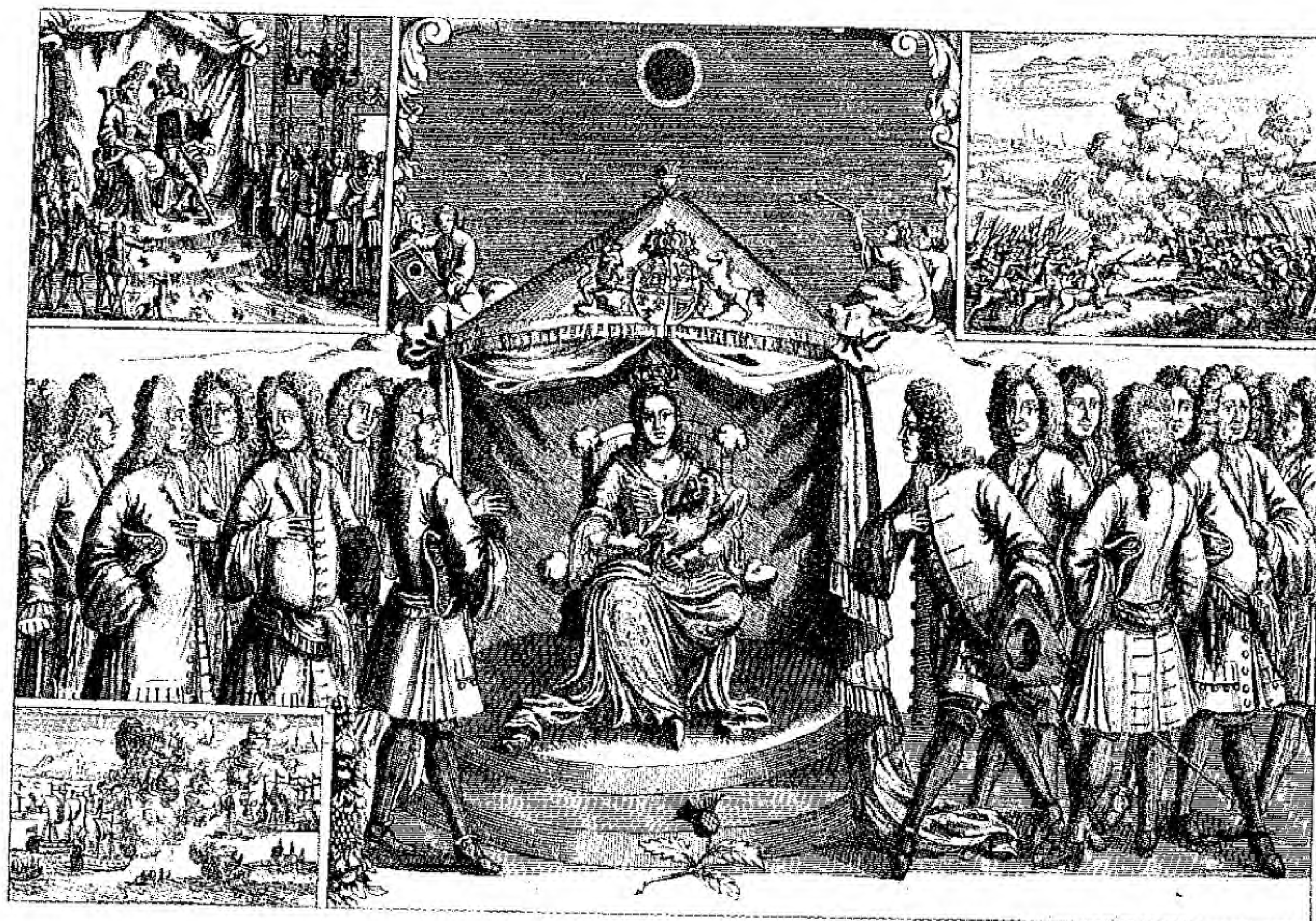
Volviendo de esta digresión al papel del mito en la sátira pictórica, podemos ver con más facilidad cómo una figura mítica como el Diablo conserva su posición en todas las transformaciones que hemos observado. Los valores y creencias compartidos de un mito pueden transformarse de muchas maneras en la ficción del «como si» sin perder su influencia sobre el grupo. La convicción patriótica de que Dios está de nuestra parte en cualquier conflicto rara vez es cuestionada, ni siquiera por aquellos que no pueden compartirla, y aquí puede verse de nuevo cómo las creencias irracionales pueden convertirse paulatinamente en simple metáfora. Casi todas las primeras culturas, por ejemplo, compartían la creencia en los portentos y las apariciones como señales y signos de poderes superiores. Los cometas o los nacimientos monstruosos han sido interpretados universalmente como signos de arriba que presagiaban acontecimientos catastróficos, y la imaginería política nunca ha tardado en asumir estos pronósticos. Su papel en la Reforma alemana ha sido descrito en un ensayo memorable de Aby Warburg[17]. Su significado y su mensaje se resumen de modo muy sucinto en la leyenda del conocido grabado en madera del *Papstesel* o asno papal, el supuesto aborto de un burro del que se decía que había sido traído por la corriente del Tíber a finales del siglo XV (Fig. 273):



274 Villeneuve, *Louis le traître, lis ta sentence (Luis, traidor, lee tu sentencia)*, 1793. Biblioteca Nacional, Gabinete de Grabados, París

Was Gott selbs von dem Bapstum helt
Zeigt dis schrecklich Bild hie gestellt.

«Lo que el mismo Dios piensa del Papa se muestra en la terrible imagen que aquí se representa.» Podemos compararlo con la poderosa imagen de Villeneuve relacionada con la Revolución Francesa, que alude al portento bíblico del «escrito en la pared» en el festín de Baltasar (Fig. 274). Pero aquí se plantea de nuevo la cuestión de hasta qué punto el artista o su público creían en la verdad literal de aquel relato, o si se limitó a aprovecharlo, por así decir, para reforzar la predicción del sino[18]. La suerte ha querido que una de las muchas sátiras políticas contra Luis XIV responda explícitamente a esta pregunta. Me refiero a un grabado alemán de 1706 que celebra la victoria de Marlborough sobre el *Roi Soleil* como *Die grosse Sonnenfinsternis* (El gran eclipse del Sol) el 12 de mayo (Fig. 275). Efectivamente, el día en que se libró la batalla de Ramillies tuvo lugar un eclipse que suscitó no pocos comentarios, pero la tipografía de nuestra estampa tiene buen cuidado de explicar al lector que «Es sabido en nuestro siglo ilustrado que los hechos del cielo no tienen influencia alguna sobre lo que sucede en la tierra». El eclipse debe ser interpretado como una metáfora de la derrota del *Roi Soleil*. El autor parece deseoso de distanciarse de la corriente de pronósticos vulgares y de atraer el sentido de superioridad de su público más refinado al mismo tiempo que minimiza las habladurías sobre el Rey Sol como meramente imaginarias. Naturalmente, al adoptar esta postura el autor de esta imagen satírica debe renunciar a la ventaja original del uso del mito, lo cual podría explicar al lec-



275 *Die grosse Sonnenfinsternis (El gran eclipse del Sol)*, 1706. Museo Británico, Londres

tor la verdadera significación de los acontecimientos de los que se hacen eco las noticias. A diferencia del asno papal de Lutero, o de la estampa que celebra el fracaso de la conspiración de la pólvora, el comentario metafórico no puede afirmar hoy que es algo más que una nota marginal ingeniosa a las noticias del día. Sus méritos deben radicar en su acierto. Así pues, al renunciar a todo elemento mágico o mítico, nuestra estampa se revela como un temprano ejemplo de lo que ahora llamamos caricatura política. Naturalmente, es este género de la caricatura el que consigue su efecto del uso de la metáfora para comentar las noticias de la actualidad diaria. Se basa en un público que disfruta del ingenio de una comparación que no puede explicar pero que resume una situación.

En los mismos años en que apareció nuestro pronóstico simulado, un hábil editor de estampas de Holanda aprovechó esta posibilidad de la comparación pictórica para hacer dinero fácil. Es evidente que compró todas las existencias de varias placas de cobre antiguas con ilustraciones bíblicas y las reeditó con nuevos textos superpuestos que aludían a los acontecimientos del momento[19]. Así, uno de los grabados de Lucas van Leyden en el que aparecía David regresando con la cabeza de Goliat se reinterpretaba como «el Goliat de la guerra decapitado por la paz» (Fig. 276). No me propongo seguir las demás alusiones del texto ni enseñarles algunas de sus más exageradas comparaciones que nunca pudieron ser muy divertidas ni eficaces. Con todo, el ejemplo me parece tan revelador como el examinado anteriormente, porque ilustra de la forma más nítida posible lo que el caricaturista



276 Allard, según Lucas van Leyden, *De onthoofde Oorlogs Goliat (El Goliat de la guerra decapitado)*, 1713. Rijksmuseum, Gabinete de Grabados, Amsterdam

intenta hacer en su juego con las metáforas. Aplica un relato o un mito conocidos por el público a un acontecimiento que es noticia, vinculando de ese modo lo familiar con lo no familiar. Trata los hechos del día como si todos formaran parte de la vieja historia, como si realmente nunca hubiera nada nuevo bajo el sol. Si puede decirse que una de las funciones del mito es ofrecer una explicación de los hechos de la naturaleza, la metáfora hábilmente aplicada presentará al menos una explicación imaginaria de los acontecimientos del mundo. De ahí que nada sea más característico de la sátira pictórica que su conservadurismo, la tendencia a recurrir al mismo viejo fondo de motivos y estereotipos. Estos motivos pueden tomar el lugar del mito comunitario que sirve para tranquilizar en forma de una explicación.

Me gustaría documentar la tenacidad de estas tradiciones retrocediendo lo más lejos posible en la historia del género, de hecho hasta el final del siglo XII, y mostrar hasta qué punto los motivos y las metáforas que le servían a un autor medieval han conservado su utilidad durante más de seiscientos años. Mi demostración será un manuscrito iluminado procedente del sur de Italia que se conserva en la Biblioteca de Berna, y que contiene un poema de Pietro da Eboli que celebra el triunfo de un emperador Hohenstauffen, Enrique VI, sobre Tancredo en la lucha por el poder sobre el reino de Sicilia en los años comprendidos entre 1190 y 1194[20]. No se trata de que las imágenes satíricas de Tancredo que van a contemplar pretendieran ser propaganda en el sentido moderno. El manuscrito no estaba destinado a publicidad sino a regalo para el Emperador, quien podría haberse reído entre dientes por el escarnio de su antiguo oponente.

En realidad, este oponente había sido elegido rey por un sector de la población que se había hecho oír, tal como se puede ver representado en uno de los primeros folios del códice (Fig. 277). Parece ser que Tancredo era de baja estatura, y su nobleza de cuna discutible, y el autor hace todo lo posible en este libro por satirizarle debido a estas desventajas.

La página más contundente de las que sitúan la escena anticipa el relato que sigue: el hombre que cae de su caballo lleva la leyenda «Fortuna Tancredi» (Fig. 278). Naturalmente, esta viñeta no representa un episodio real, sino que se refiere a su pecado de soberbia, uno de los siete pecados capitales según el sistema moral de la época, que también está representado por un jinete que cae de su montura en las jambas de Notre-Dame de París y de Amiens que data de las mismas décadas (Fig. 279). Pero aunque las imágenes del pórtico de la catedral ofrecen un sermón gráfico generalizado, nuestro manuscrito escoge a Tancredo como ejemplo de la soberbia, de modo muy parecido a como Dante, más de un siglo después, elegiría sus memorables retratos de pecadores y santos individuales de dentro del marco cósmico de la *Divina Comedia.* Pero la metáfora del jinete que cae de su cabalgadura es una comparación demasiado tentadora para que sea abandonada. He aquí una estampa de 1779 que muestra a Jorge III de Inglaterra siendo

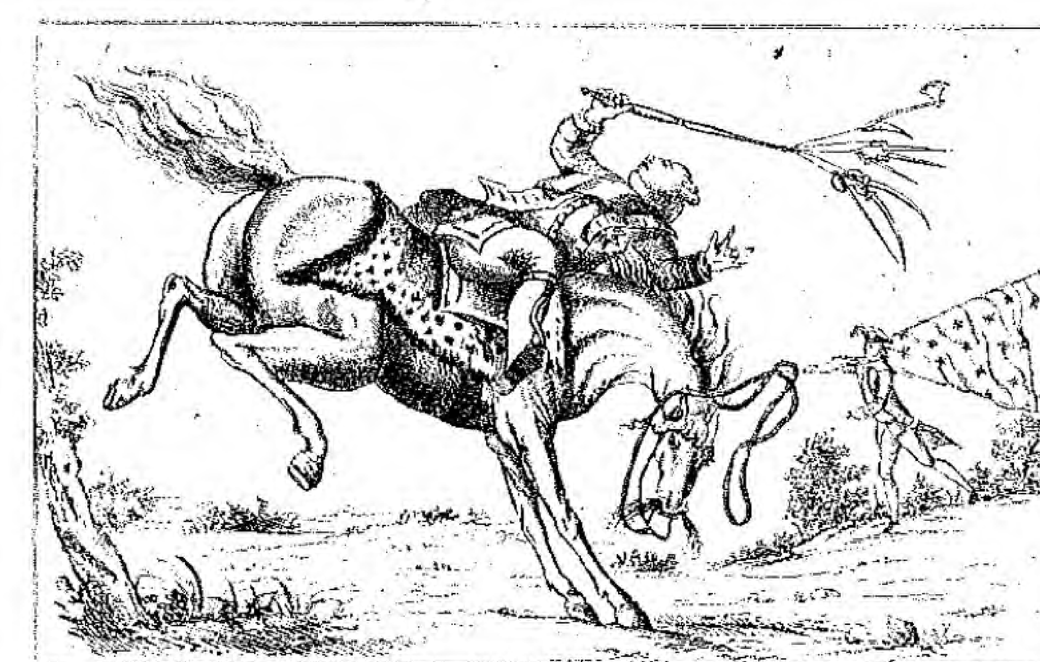


277 «La disputada elección de Tancredo», procedente de Pietro da Eboli, *De rebus siculis*, h. 1190-1194. Stadtbibliothek, Berna, MS. 120, fol. 99



278 «Fortuna Tancredi» («La fortuna de Tancredo»), de Pietro da Eboli, *De rebus siculis*. Stadtbibliothek, Berna, MS. 120, fol.103

279 *El pecado de Soberbia*, h. 1200. Notre-Dame, París



280 *El caballo América descabalgando a su dueño*, 1779. Museo Británico, Londres

descabalgado por el caballo América (Fig. 280); la sátira data del período en que la caricatura de retrato había sido absorbida por las estampas políticas.

El dibujo situado junto al caballo sería sin duda interesante para el historiador de la caricatura de retrato porque le obligaría a matizar la afirmación de la aparición tardía de ese género. Aquí Tancredo es vilipendiado por tener «cuerpo de niño y rostro de anciano»: *Facie senex, statura puelli.* Nunca sabremos hasta qué punto se acercaba esta descripción a la apariencia real de Tancredo, pero podemos ver que el autor, con todo lo hábil que era, fracasó al retratar estas características contradictorias: dibujó un niño y una cabeza de



281 David Low, *Lord Beaverbrook*, 1926

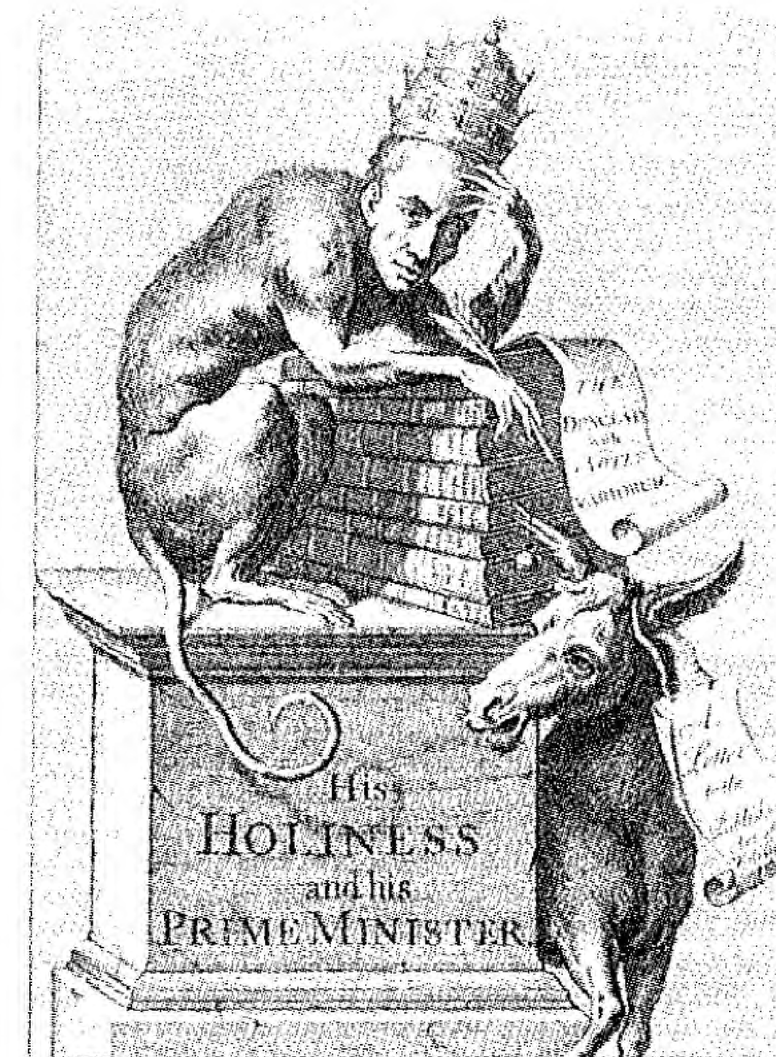
anciano. Hubo de pasar algún tiempo en la historia del género para que la fórmula se convirtiese en lugar común. Permítanme examinar la burlona caricatura que David Low hizo de lord Beaverbrook, cuyo cuerpo redujo deliberadamente de escala para concentrarse en la cabeza de sonrisa socarrona (Fig. 281).

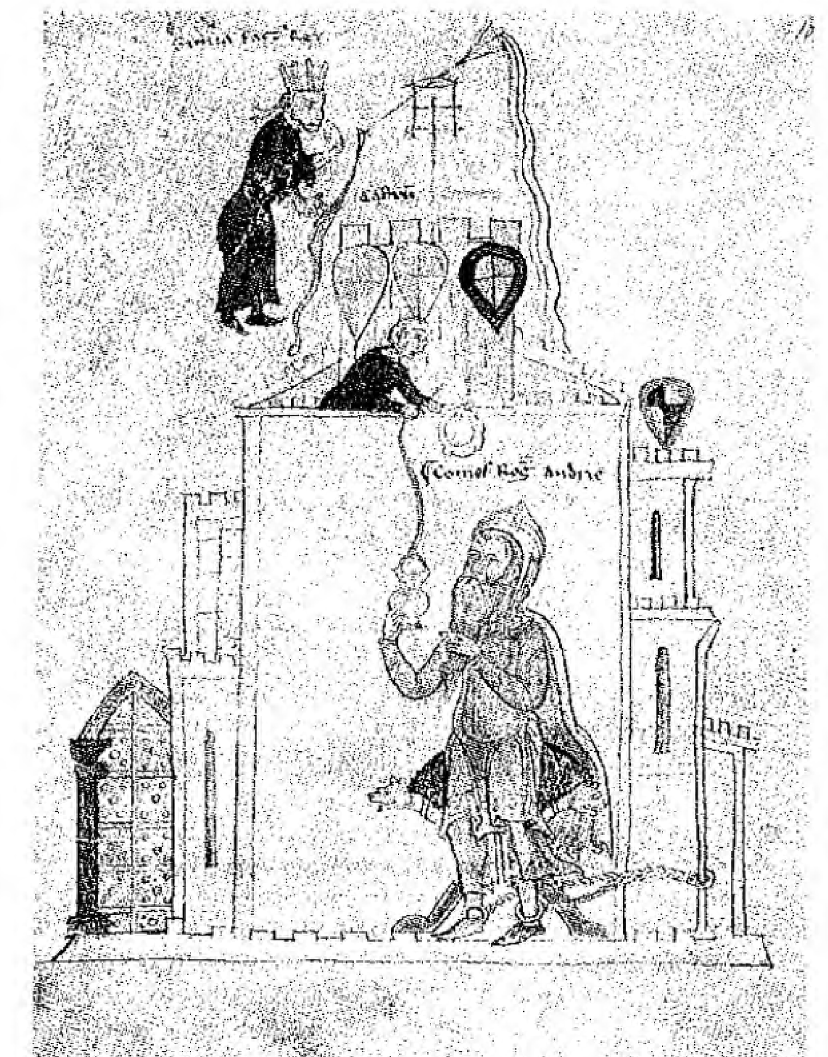
Quizá fuera por su incapacidad para tratar su tema de la fealdad de Tancredo como se merecía con medios puramente pictóricos por lo que el autor dedicó el resto de la página a una larga explicación de las razones de aquella deformidad física. Un experto médico de Salerno había explicado al autor que esta deformidad era el resultado de la mezcla de sangre del niño, que producía tales abominaciones en el hombre y en los animales. Nos muestra debajo la escena del nacimiento, en la que la comadrona levanta al recién nacido, ocultando otra mujer su rostro presa del horror.

Podría pensarse, e incluso esperar, que esta burda especie de vilipendio no sobreviviera hasta épocas más ilustradas, pero semejante esperanza quedaría defraudada. Hay un grabado satírico contra el poeta Alexander Pope, cuyo apellido se indica mediante el símbolo de juego de palabras de la tiara papal de «Pope» (Papa), y cuyo cuerpo de mono alude brutalmente a la deformidad física del poeta (Fig. 282). La leyenda se hace eco de calumnias anteriores en términos aún más brutales:

> La naturaleza misma retrocedió cuando naciste
> y grita ésta no es mi obra;
> la comadrona quedó aterrorizada, y cuando vio
> la montaña detrás y tus piernas deformes
> el rostro a medio acuñar con el sello del hombre,
> y medio vencida con la Bestia se quedó dudando largo rato…

La tentación de comparar a un hombre pequeño con un mono era demasiado obvia como para que se resistiera a ella nuestro iluminador medieval, que describe y representa a Tancredo en otra página como un mono con-







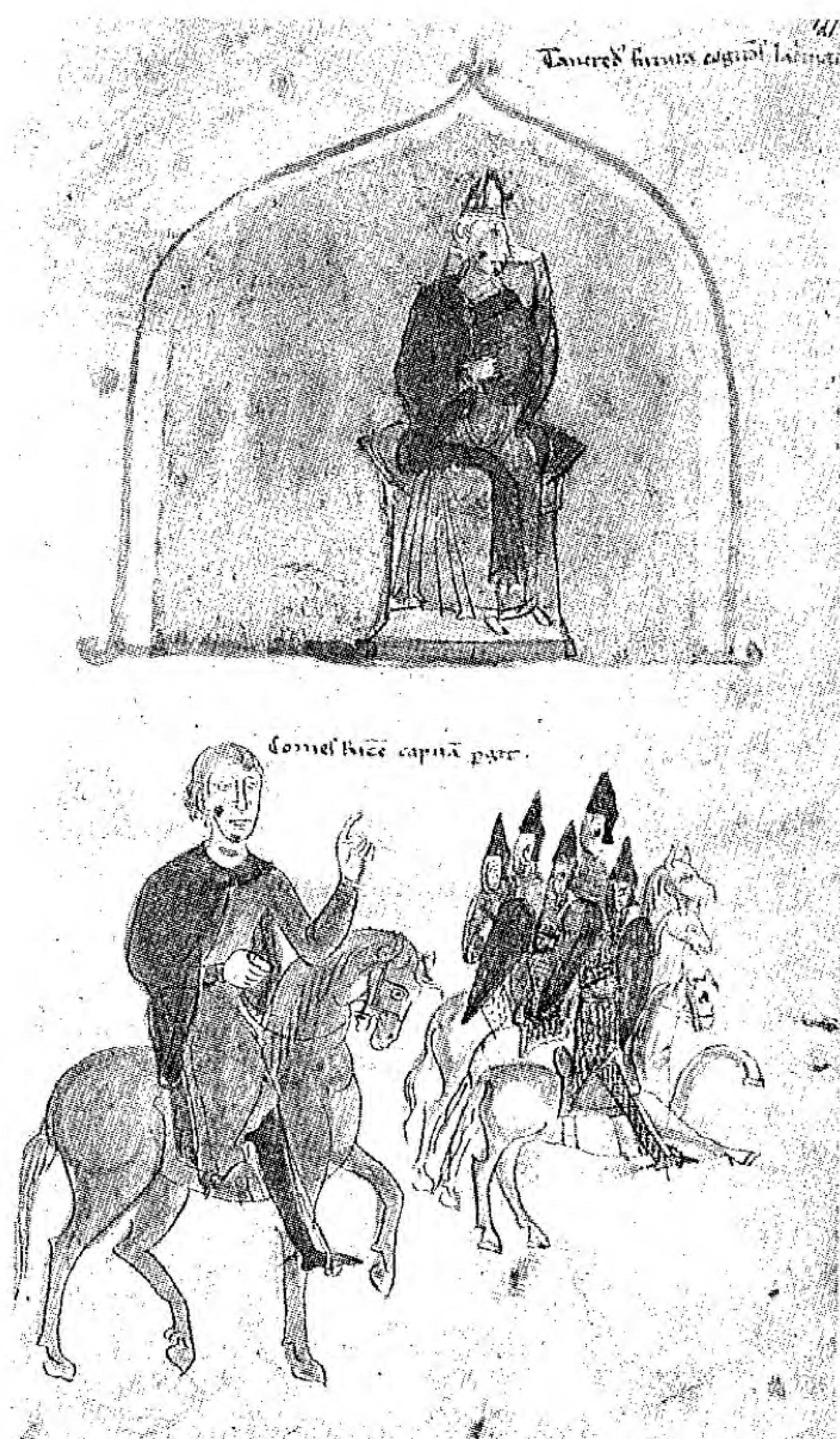
282 *Sátira contra Alexander Pope*, 1728. Museo Británico, Londres

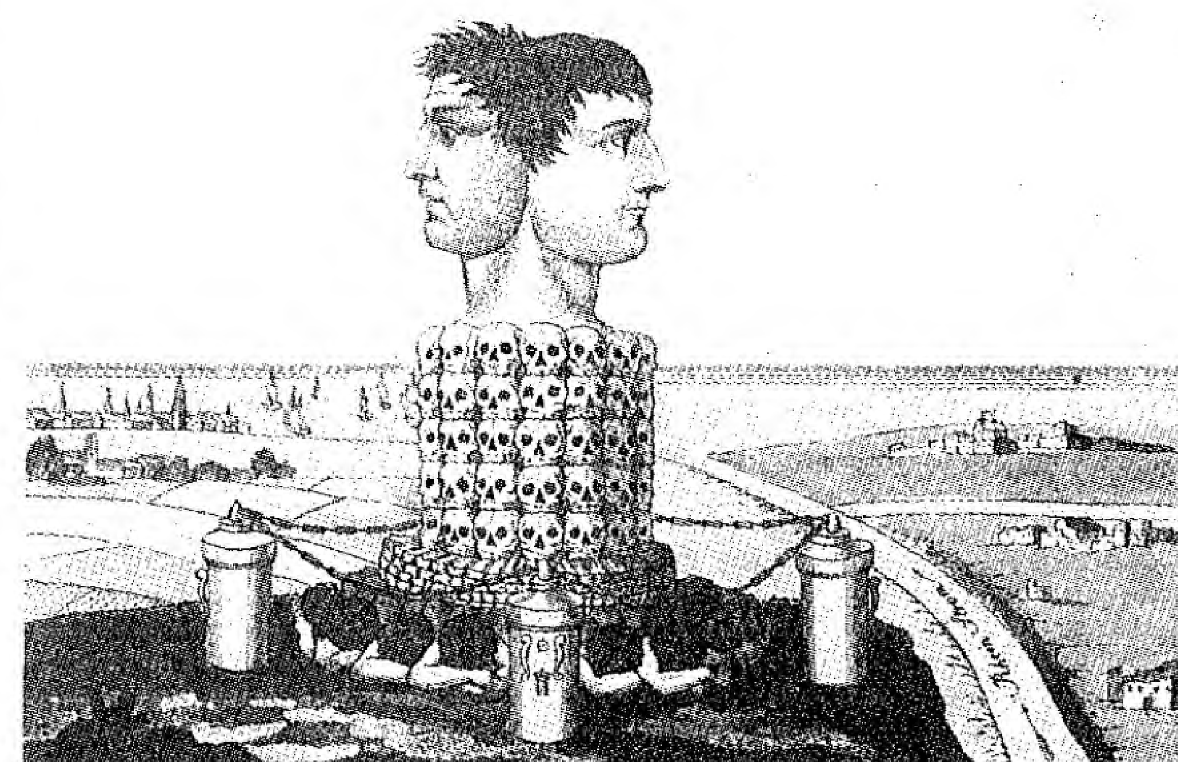
283 «Simia factus rex» («El mono convertido en rey»), procedente de Pietro da Eboli, *De rebus siculis*. Stadtbibliothek, Berna. MS. 120, fol. 104

284 *Congrès des rois coalisés, ou Les Tyrans (El congreso de los reyes reunidos, o Los tiranos)*, h. 1793. Biblioteca Nacional, París, Gabinete de Grabados

vertido en rey, *Simia factus rex* (Fig. 283). No se sorprenderán de que esta clase de burla perdurara hasta la Revolución Francesa, aunque me parece ingenioso que en este grabado resulte ser el rey de Nápoles el que se representa bajo la mesa como un mono (Fig. 284).

En la historia del arte estaba de moda negar o al menos minimizar el elemento de habilidad necesario para configurar una imagen; cualquiera podía hacer lo que deseaba. Nunca lo he creído así. En cualquier caso, nuestro artista del siglo XII realizó sin duda un valeroso esfuerzo para representar a la víctima con la expresión facial adecuada. Representó a Tancredo sentado en su trono, en la soledad de su cámara, meditando sobre su impotencia ante los





285 «Tancredus futura cogitans lacrimat[ur]» («El llanto de Tancredo pensando en el futuro»), procedente de Pietro da Eboli, *De rebus siculis*, 1190-1194. Stadtbibliothek, Berna, MS. 120, fol. 121

286 Johann M. Voltz, *Blick in die Vergangenheit und Zukunft beim Anfang des Jahres 1814 (Una mirada al pasado y al futuro a comienzos de 1814)*, 1814

ejércitos que se acercaban, «Pensando en el futuro, Tancredo llora»: *Futura cogitans, lacrimatur* (o más bien, *lacrimat*) (Fig. 285). Es un motivo que ha atraído igualmente a satíricos posteriores. He aquí un dibujo alemán contra Napoleón en el que éste aparece representado como un Jano bicéfalo, sonriendo por el pasado y temblando por el futuro (Fig. 286); y aquí está el maestro del género, Daumier, yendo aún más lejos, usando la cabeza caricaturizada de Luis Felipe, la *poire* de la campaña de Philippon, a modo de *signum triceps*, la triada formada por el pasado, el presente y el futuro (Fig. 287). Tampoco puedo resistirme a mostrar aquella otra estampa que pretende demostrar cómo el rostro del rey había pasado de la cordialidad segura de sí mismo al pesimismo contrariado (Fig. 288), que nos recuerda lo que un verdadero maestro de la sátira puede hacer con un motivo antiguo.

Volviendo a las últimas páginas de nuestro manuscrito medieval, encuentro a los participantes en la lucha inmersos en el conflicto cósmico entre el bien y el mal. El emperador legítimo, Enrique VI, es asistido por las siete virtudes; debajo puede verse a la diosa Fortuna (Fig. 289). Leemos que ésta deseaba unirse a los asistentes del Emperador, pero fue rechazada, y con toda razón, pues la Fortuna es veleidosa, hace girar continuamente su rueda, y





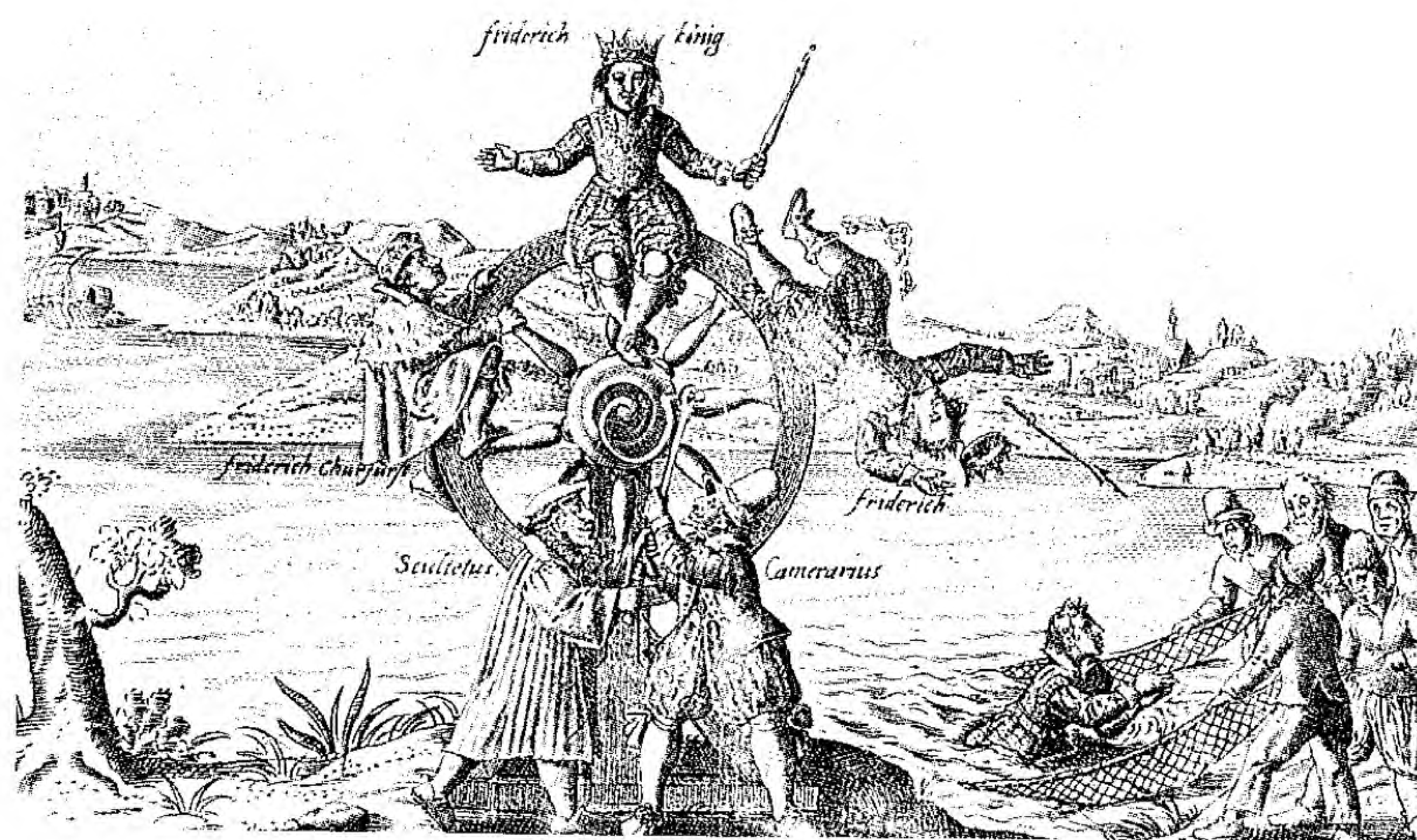
287 Honoré Daumier, *Le Passé, le présent, l'avenir (El pasado, el presente y el futuro)*, procedente de *La Caricature*, 9 de enero de 1834

288 Honoré Daumier, *Luis Felipe en 1830 y 1833*, procedente de *La Caricature*, 15 de agosto de 1833

289 «Enrique VI y la Fortuna», procedente de Pietro da Eboli, *De rebus siculis*, Stadtbibliothek, Berna MS. 120, fol. 146

aquel que es exaltado a la gloria, como dice la leyenda, es disminuido y llevado hacia abajo, como le sucedió a Tancredo, a quien vemos postrado abajo.

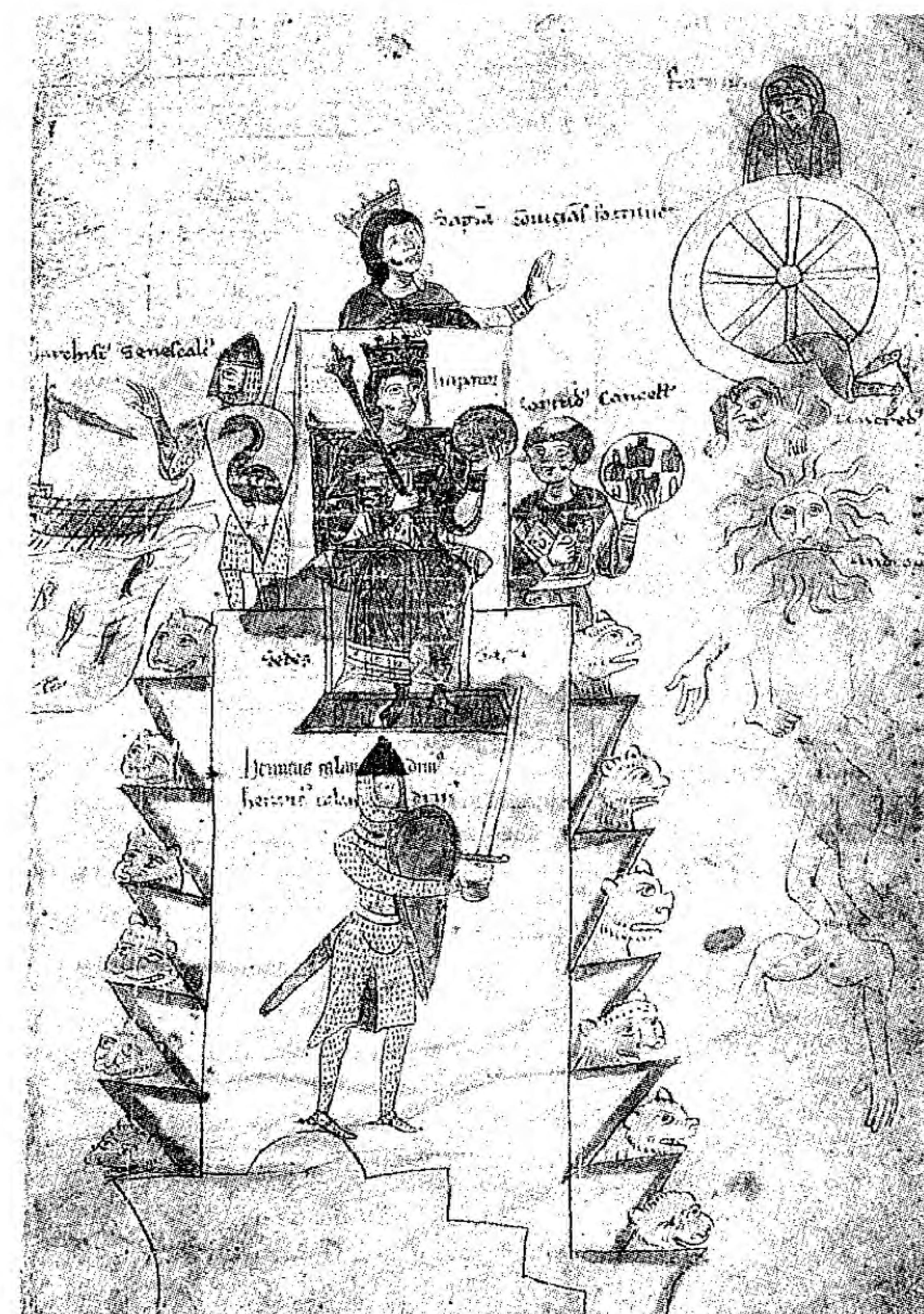
Esta visualización en particular de las vicisitudes del destino ha atraído la imaginación del hombre desde que fuera concebida por Boecio. La rueda de la Fortuna pasó a formar parte del arsenal del dibujante de sátiras políticas. La estampa de 1621 (Fig. 290) aplica la metáfora a la dramática historia de Federico del Palatinado, el llamado Rey de Invierno, que perdió su efímero reino de Bohemia en la batalla de la montaña Blanca. Pocos episodios del pasado provocaron un aluvión más voluminoso de estampas satíricas

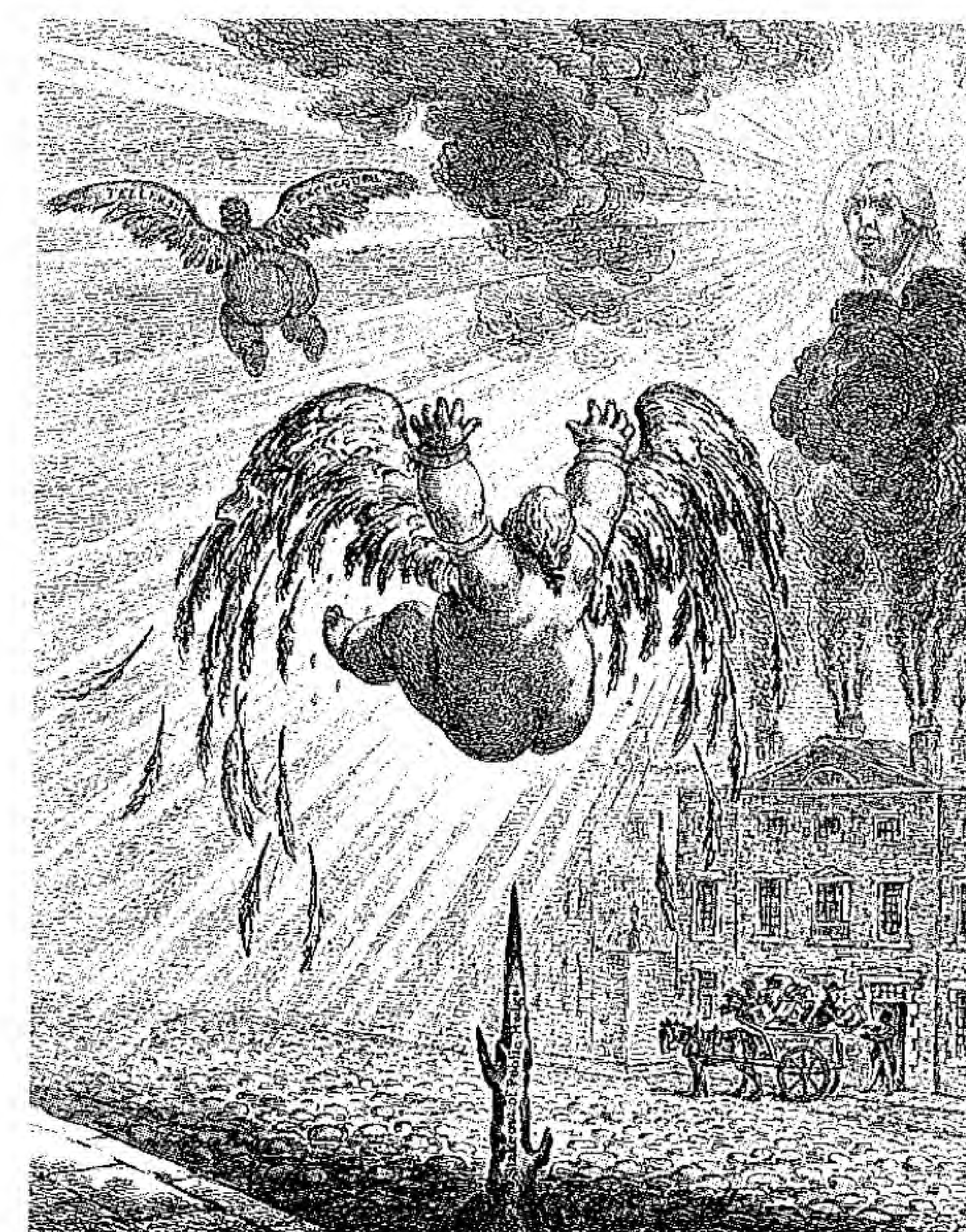


290 *Federico del Palatinado bajo la rueda de la fortuna*, 1621. Kunstammlungen der Veste Coburg

que esta turbación de un pretendiente[21]. Es bastante obvio una vez más, por tanto, que no pretendían ser armas. Federico había fracasado y se lo tiene merecido. Su caso, como el de Tancredo, confirmaría el adagio casero según el cual más dura será la caída. Sabemos para quién había producido Pietro da Eboli su poema, y por qué. Lo hizo para lisonjear al Emperador y sacar provecho de su liberalidad. Pero ¿qué pudo impulsar a los editores de estas estampas a tomarse semejante trabajo? La respuesta puede ser sencilla: también querían ganar dinero, y sabían que su público disfrutaría con la tranquilizadora noticia de que aquellos que vuelan demasiado alto acabarán mal. No puede decir mucho en favor de la humanidad el que la sátira golpee con tanta frecuencia a quienes están abajo, pero el proverbio alemán dice: «Wer den Schaden hat, hat auch den Spott», que en traducción muy aproximada diría que al perro flaco todo son pulgas. Se afirma a menudo que en el idioma inglés no hay un término que designe la fea emoción de *Schadenfreude*, pero sí existe el verbo *gloating* (refocilarse), y refocilarse es precisamente lo que los satíricos han hecho desde los tiempos de Pietro da Eboli. De qué otra manera podemos describir la última página del manuscrito sino con la glorificación del Emperador, sentado en el trono de Salomón, la sede de la Sabiduría, flanqueado y custodiado por sus fieles paladines (Fig. 291). La Sabiduría rechaza una vez más a la Fortuna, a la que se ve llorando mientras Tancredo ha caído bajo su rueda. La Sabiduría le recuerda a la Fortuna a otro usurpador siciliano, un Andrónico, que había terminado mal en tiempos recientes, y recuerda la suerte de Ícaro y de los gigantes que fueron derribados por Júpiter. Los miembros toscamente dibujados que caen bajo la imagen del Sol son otro recordatorio del violento final en el que desemboca la ambición.

Una vez más, la misma asociación se presentaba espontáneamente a las generaciones posteriores de satíricos, para los cuales Ícaro brindaba una





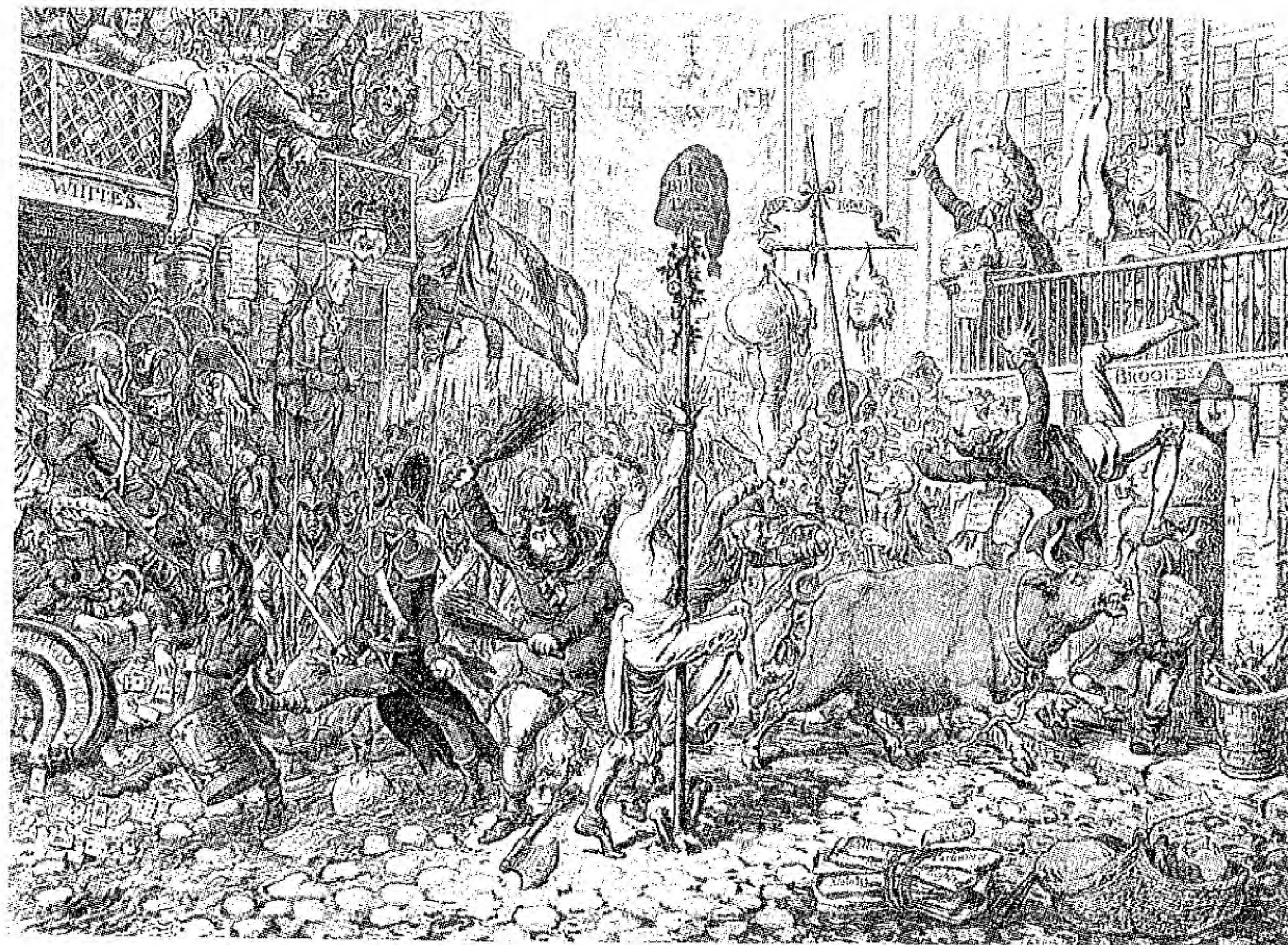
291 «Enrique VI triunfando sobre sus enemigos», procedente de Pietro da Eboli, *De rebus siculis*, Stadtbibliothek, Berna, MS. 120, fol. 147

292 James Gillray, *La caída de Ícaro*, 20 de abril de 1807. Museo Británico, Londres

práctica metáfora. He aquí a Gillray en 1807 representando la caída del cargo de lord Temple, con Jorge III como el Sol (Fig. 292). Pero los chistes y las alusiones de este cruel grabado son mucho más complejos en la manera en que condensan varias metáforas en una sola imagen. Temple había pertenecido a un gabinete del que se decía que contaba con una amplia base, por lo que sus integrantes fueron satirizados por Gillray con anchas posaderas. Al dejar el cargo se rumoreó que Temple se había llevado consigo una gran cantidad de material de escritorio oficial y de lacre, y esto le proporcionó la idea de que necesitaba cera para las alas, tal como les había sucedido a Dédalo e Ícaro. La estaca en la que está a punto de quedar empalado, por cierto, no es un simple añadido de carácter sádico. Hace referencia a unas palabras de lord Temple, que había afirmado que tenía interés *(stake)* por el país, lo cual había provocado la contestación de que había robado la estaca *(stake)* del cercado público. En muchos casos, tales chistes y chismorreos le fueron sugeridos como material a Gillray por aficionados que distaban de ser desinteresados, y lo que nos debe parecer trabajado era probablemente bastante obvio para sus colegas políticos. Cruel o no, el grabado debió de parecerles sumamente divertido. La manera en que todos estos motivos y varios más

se condensaban en una sola imagen ilustra la complejidad que la sátira pictórica había alcanzado como forma artística. Es cierto que las insinuaciones intercaladas en esta sátira no pueden menos de haber herido a la víctima, tanto más cuanto que la historia del lacre sustraído no tenía mucha enjundia. La estampa pone en entredicho el honor de lord Temple, que no obtuvo reparación alguna, y dudo que la buscara. No leemos que tuviese el deseo de emprenderla a latigazos con Gilray, pues en el amor y en la guerra todo está permitido, y en el juego de la política había que estar a las duras y a las maduras. Es esta nueva tolerancia en relación con el honor lo que el estudioso de la sátira no puede dejar fuera de su ecuación[22].

Hay un sorprendente episodio en la carrera de Gillray que demuestra este cambio radical con mayor viveza que ningún otro. Resulta que en la época en que George Canning era aún un aspirante a político ávido de publicidad, removió cielo y tierra para que su retrato se incluyera en uno de los dibujos satíricos de Gillray, sin importar si se reía de él o no. Los documentos pertinentes, que se han publicado en el libro de Draper Hill sobre Gillray, constituyen una divertidísima lectura[23]. Hubo de transcurrir mucho tiempo hasta que Gillray cumpliera, y finalmente hizo a Canning el cumplido deseado colgándole en efigie de una farola (Fig. 293). Lo contrario no hubiera podido ser más drástico. El contexto de la estampa de Gillray de octubre de 1796 encaja bien en el tema principal de esta conferencia: su título es *Los prometidos horrores de la invasión francesa o razones convincentes para negociar una paz regicida.* En el centro vemos a Pitt atado a un árbol de la libertad y azotado por Fox. Las cabezas decapitadas abundan, mientras



293 James Gillray, *Los prometidos horrores de la invasión francesa o razones convincentes para negociar una paz regicida,* 20 de octubre de 1796. Museo Británico, Londres

que los *whigs*, congregados en su club de Brook's, se alegran; y White's, el club de los *tories,* es invadido por soldados franceses.

Podría pensarse, y creo que con razón, que los horrores, incluso los horrores imaginarios, no son motivo de risa. De hecho, la historia de la sátira pictórica registra muchos grabados espeluznantes de atrocidades cometidas por los turcos o los españoles en las terribles guerras del pasado. Pero para Gillray, la sátira pictórica se había convertido en un género humorístico; y así, da a su relato de los horrores un giro humorístico al satirizar a los alarmistas. Al actuar de este modo, naturalmente, resta importancia a los terrores reales de la Revolución Francesa, que un inglés de verdad no tiene por qué tomarse en serio.

«Restar importancia» me parece la fórmula adecuada para definir muchas estampas o caricaturas políticas que acompañan a los acontecimientos de los siglos XVIII y XIX. ¿Qué mejor método de «restar importancia» que una comparación desenfadada, una metáfora ilustrada? Tomemos la estampa de Gillray de 1798 titulada *Luchando por el estercolero* o *Jack Tar despachando a Bonaparte* (Fig. 294). Gillray presenta la guerra, con todos sus peligros y tormentos, como si no fuera otra cosa que una lucha por un estercolero. En cualquier caso, no hay por qué preocuparse. Puede que Jack Tar sea un poquito corto de entendederas y zafio, pero puede enfrentarse a cualquiera, y seguramente el cómico y escuálido francés de aires teatrales no será rival para él. Es una ilustración tranquilizadora, menos una incitación contra Napoleón que un espaldarazo a la moral en casa.

Cuanto más nos acercamos a nuestra época, más parece que este aspecto de la sátira política ha saltado al primer plano. En términos generales, es más importante para el satírico político lisonjear a su público que incitar al odio. La receta del éxito rara vez difiere de la utilizada por la prensa popular



294 James Gillray, *Luchando por el estercolero,* 20 de noviembre de 1798. Museo Británico, Londres



295 John Tenniel, *El desembarco del práctico,* marzo de 1890

y la programación televisiva popular. Refuerza su ego, confirma sus prejuicios, y, sobre todo, les dice que no se preocupen.

Tomemos un clásico de la caricatura política; la reacción de Tenniel ante la noticia de la destitución de Bismarck, su famoso dibujo para *Punch,* publicado con la leyenda *El desembarco del práctico* (Fig. 295). Debió de ser una conmoción para los lectores ingleses desayunarse con la noticia de que el estadista más respetado y temido, la figura más poderosa del tablero de ajedrez político, desaparecería de la noche a la mañana por capricho del joven káiser. El comentario de Tenniel sobre este giro de la rueda de la Fortuna es tranquilizador. Al equiparar el acontecimiento a la institución del desembarco del práctico, su dibujo debió de actuar a modo de amortiguador. Se ha observado a menudo que la metáfora era totalmente engañosa. El práctico se va *motu proprio,* una vez cumplido su cometido de guiar la embarcación a través del paso peligroso. Bismarck no había sido un práctico, había sido el capitán del navío del Estado que él mismo había contribuido a crear, y no lo abandonó voluntariamente. Pero la caricatura debió de lograr tal popularidad precisamente ocultando esta amarga verdad. El mundo va bien y Dios está en el cielo, no debemos preocuparnos por el gran anciano ni irritarnos por el káiser. ¿Me pasas la mantequilla, por favor? Éste puede ser un caso extremo, pero tanto más revelador por ello.

Señoras y señores, no sucede a menudo que un historiador del arte tenga la suerte de descubrir que los resultados de sus un tanto laboriosos procesos de pensamiento armonizan con las ideas que un artista contemporáneo ha formulado más sucintamente acerca de su oficio. Pueden imaginar, pues, lo encantado que me sentí cuando escuché una entrevista radiofónica concedida por Nicholas Garland, un eminente dibujante de prensa británico de nuestros días, que digna e ingeniosamente continúa la tradición de



296 Nicholas Garland, caricatura para *The Independent,* enero de 1989

David Low y Vicky[24]. Permítanme que les muestre su chiste gráfico para *The Independent,* del 24 de enero de 1989, en el que aplicaba proféticamente la metáfora de «llevar a alguien a rastras al siglo XX» a la situación en evolución en Polonia (Fig. 296). Con su permiso, me gustaría dejarle a él la última palabra.

Al ser preguntado por el entrevistador si deseaba influir en lo que la gente piensa, Nicholas Garland respondió categóricamente: «Yo nunca, nunca pienso que las caricaturas políticas influyan en la gente [...] pero pienso que hacen otra cosa. Las caricaturas que recuerdo especialmente son caricaturas que de alguna manera condensada expresan algo que ya sé, pero de una forma que es fácilmente accesible para mí». La caricatura «simplifica lo que a menudo son cuestiones políticas muy complejas hasta convertirlas en imágenes muy sencillas, infantiles. Crea un mundo pequeño en el que se puede tener otra visión de toda clase de cuestiones [...] que pueden afectarnos de manera seria. A veces surte el efecto de reducir un tanto nuestra ansiedad por ello».

Capítulo 8 Los placeres del aburrimiento

Cuatro siglos de garabatos

Publicado por primera vez en italiano como introducción al libro de Giuseppe Zevola, *Piaceri di noia: Cuattro secoli di scarabocchi nell'Archivio Storico del Banco di Napoli* (Milán, Leonardo, 1991), págs. 7-18

Entre los libros histórico-artísticos más inesperados de los últimos años se encuentra la amplia publicación de garabatos de los libros de contabilidad del Banco di Napoli. Los modestos autores de estos dibujos no se lo habrían creído si les hubieran dicho que, con el paso de los siglos, algunos de sus entretenidos y en ocasiones conmovedores pintarrajos en los márgenes de los documentos se reunirían y publicarían en un majestuoso volumen. Para ellos, la idea de «arte» estaba relacionada sin duda con la maestría, y nunca aspiraron a ser maestros. Por tanto debemos el placer de contemplar estos frutos del aburrimiento a ese cambio radical que vino a identificar la actividad artística no tanto con la destreza como con la necesidad de crear, y que durante los últimos cien años ha despertado el interés por el arte de los «primitivos», de los pintores dominicales o de los psicóticos y todas aquellas gentes sin adiestramiento como nuestros escribientes.

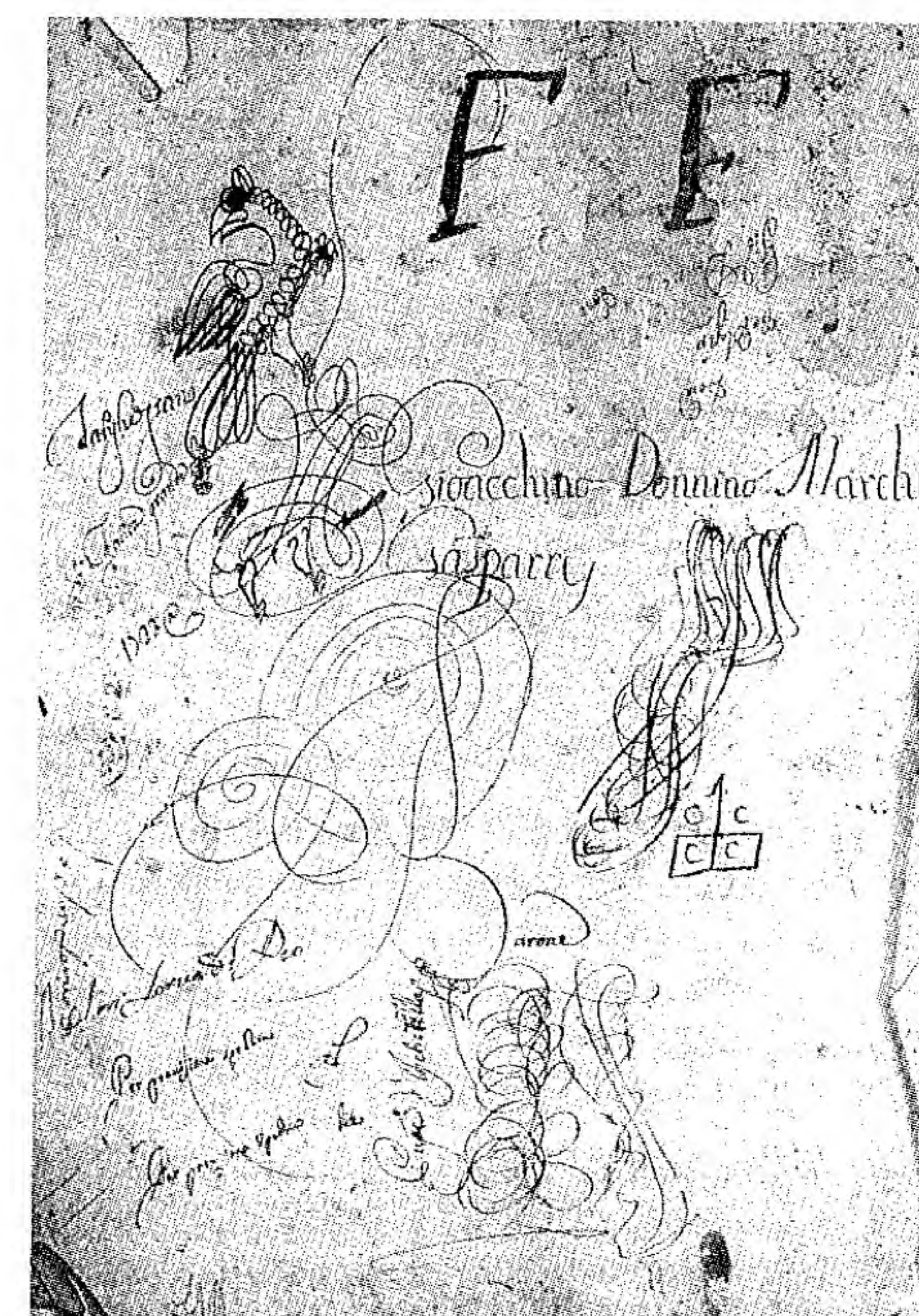
Sin embargo, no debemos pensar que la existencia de cierta vinculación entre la necesidad creativa y el logro de la maestría tendría que esperar tanto tiempo para ser descubierta. La encontramos descrita explícitamente en lo que podría calificarse de Carta Fundacional de los estudios histórico-artísticos, la obra *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores*, publicada por primera vez en Florencia en 1550. En la primera de estas biografías, la vida de Cimabue, leemos que sus padres consideraron que el chico tenía tanto talento que lo enviaron con un maestro de escuela para que aprendiera a escribir y la gramática. «Pero en lugar de atender a las clases pasaba el día entero, como si se sintiera impulsado por la naturaleza, pintando en sus libros y en otras hojas de papel hombres, caballos, casas y otras muchas fantasías»[1]. La fortuna, según nos cuenta Vasari, favoreció estas inclinaciones porque los pintores de Bizancio acababan de llegar a Florencia y Cimabue a menudo hacía novillos en la escuela para verlos trabajar, iniciando así finalmente la gran tradición que había de culminar en Miguel Ángel.

No es necesario decir que el arranque de lo que con seguridad es una biografía puramente legendaria no tiene ningún valor histórico. Es muy

improbable que en el siglo XIII los chicos tuvieran libros de texto, e incluso si hubieran existido, Vasari nunca podría haberlos visto. Pero precisamente por esa razón el texto de Vasari merece ser considerado como una parábola en la que se expresan sus ideas acerca de la vinculación entre la necesidad creativa que se manifiesta en el arte de los niños y la adquisición de maestría que convirtió a Cimabue en el presunto fundador de la tradición del Renacimiento. Para Vasari, las precoces inclinaciones del joven presagiaban las destrezas que posteriormente habría de dominar.

Es ciertamente gratificante contemplar los garabatos reunidos en este volumen como una expresión del instinto de juego que nunca nos abandona, ni siquiera cuando crecemos[2]. Básicamente hay dos tipos de juegos que les gusta permitirse a estos escribientes: uno de ellos se deriva de la escritura y el otro de la producción de imágenes. Es el acto de escribir lo que desarrolla ese placer por las habilidades manuales analizadas por la profesora Colette Sirat[3], un placer que se manifiesta en un amplio espectro que abarca desde las simples guirnaldas y espirales hasta las elaboradas florituras procedentes de los libros de caligrafía. A veces, ciertamente, podemos seguir el proceso que conduce desde el mero placer por el movimiento rítmico hasta los intrincados nudos o imágenes hechos a base de líneas continuas (Fig. 297). Por otra parte, el juego de imágenes se reveló como algo mucho menos fácil de dominar; la imitación de la naturaleza es una habilidad que debe entrenarse a lo largo de años de aprendizaje, cosa que nuestros escribientes rara-

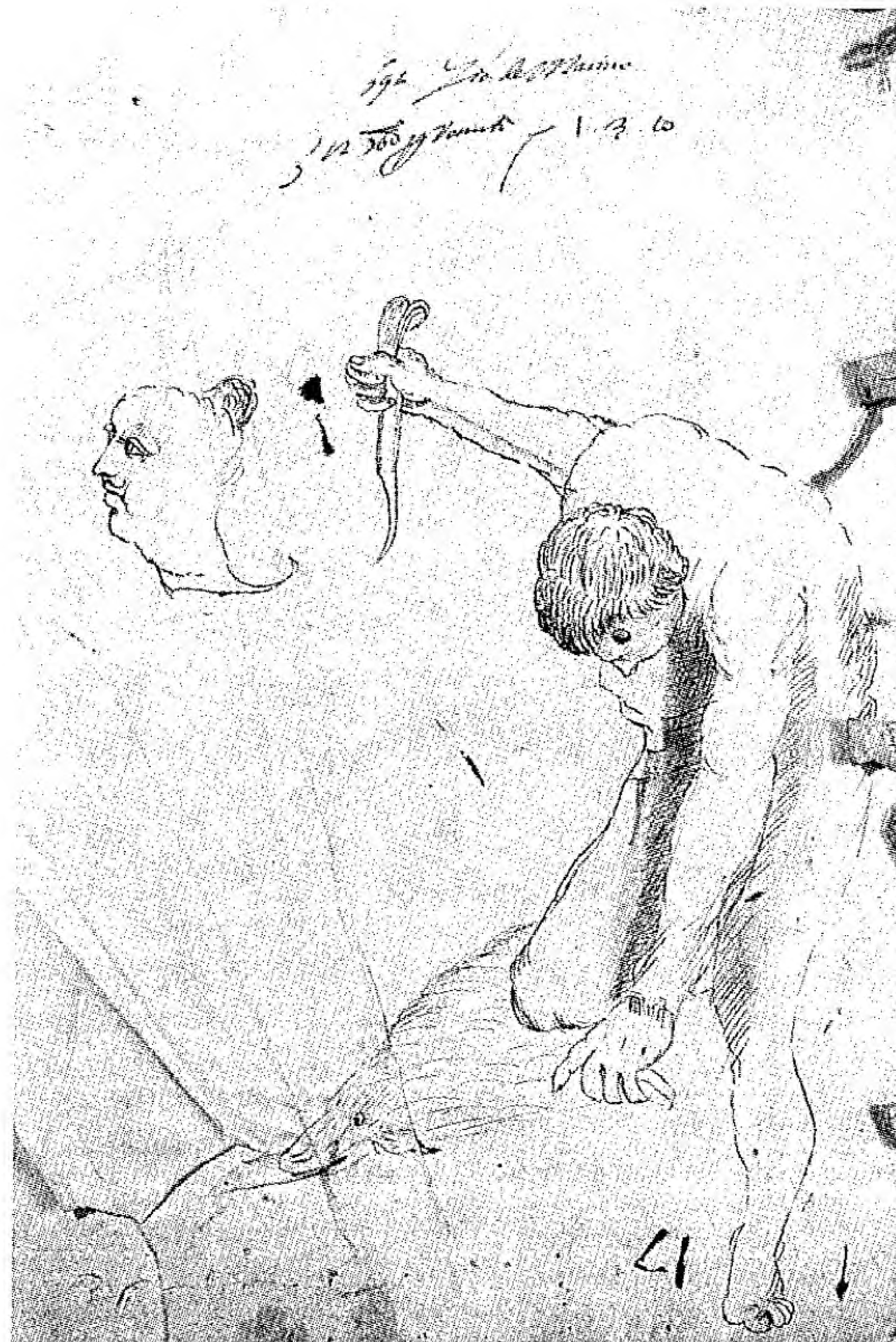
297 Garabatos de los libros de contabilidad del Banco di Napoli, 1727, mat. 964

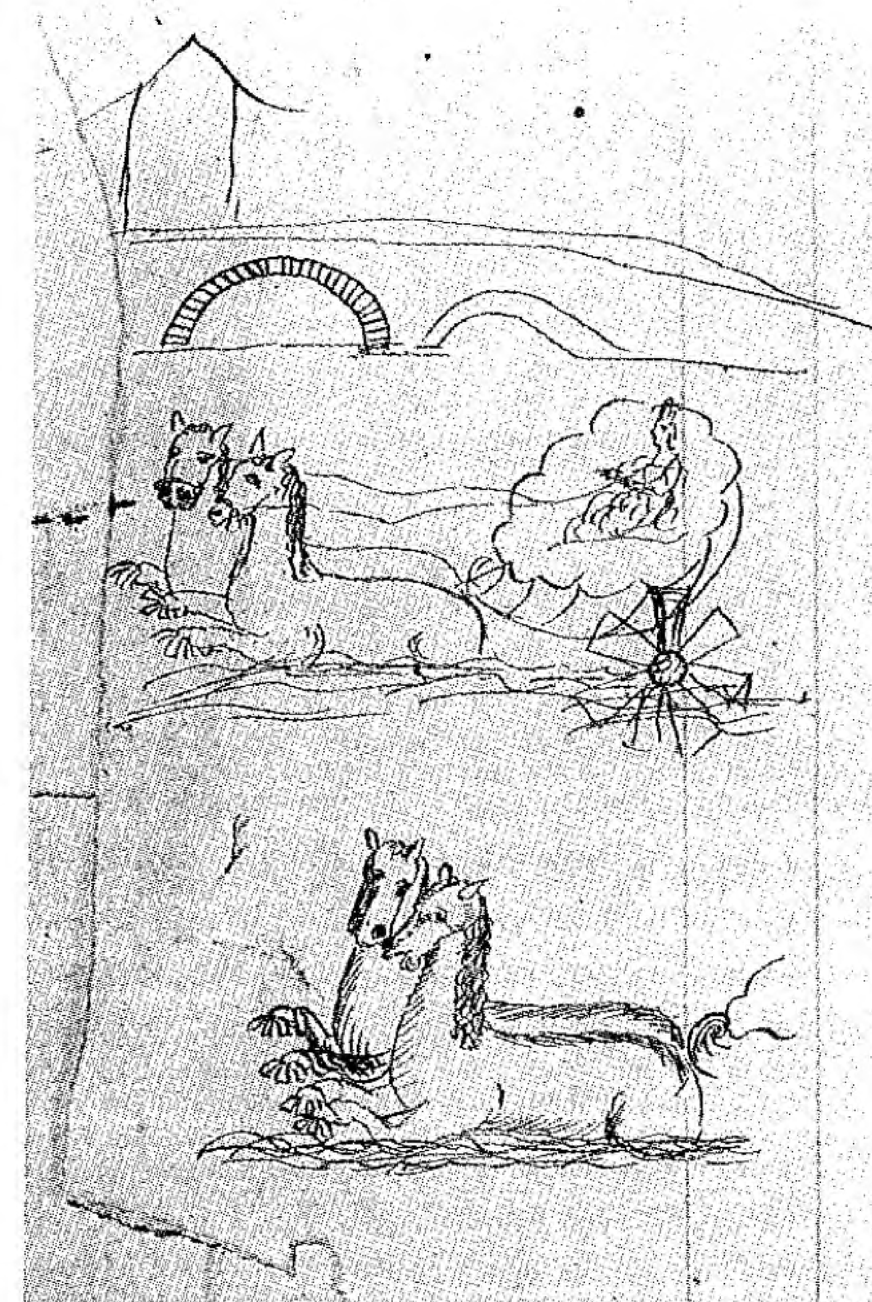


mente poseían. Es evidente que de vez en cuando buscaban apoyo en modelos que trataban de copiar lo mejor que sabían (Figs. 298 y 299). No obstante, incluso en esos casos el dominio de las correctas proporciones reveló estar normalmente más allá de su capacidad: las extremidades y los cuerpos de sus ilustraciones raramente encajan. Sin embargo, es improbable que estos fracasos los desanimaran. Después de todo, no se lo tomaban en serio; simplemente querían jugar, y el juego era reconfortante cualquiera que fuese el resultado. En esto reside precisamente el atractivo de dibujar rostros o monigotes: aunque su aspecto nos sorprenda y difiera enormemente de lo que uno se haya propuesto hacer, nos demuestran tener un carácter y fisonomía propios. En todas partes he rendido homenaje al artista que describió por primera vez este descubrimiento[4]. Se trata de Rodolphe Töpffer (1799-1846), el inventor de la tira cómica y autor de un entretenido tratado[5] sobre fisonomía en el que presentó lo que podría calificarse como el estudio empírico de la expresión facial (Fig. 300). Cualquier rostro que uno pintarrajee, por primitivo o distorsionado que sea, nos impresionará como «creación», como ser individual y potencial habitante de un mundo imaginario. Este hecho, aunque nos repitamos, es independiente de la destreza del dibujante; e inde-

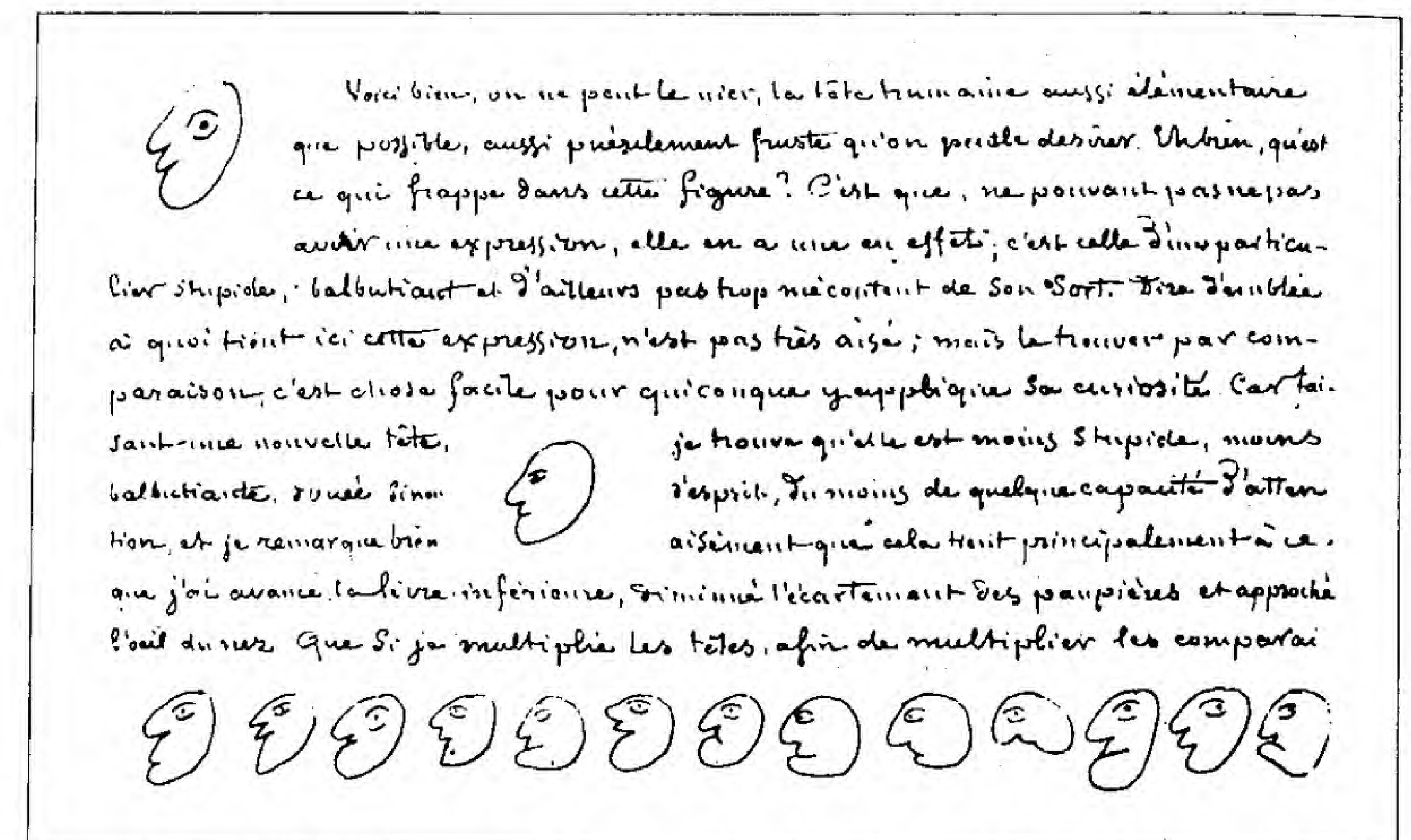
298 Garabatos de los libros de contabilidad del Banco di Napoli, 1684, mat. 598

299 Garabatos de los libros de contabilidad del Banco di Napoli, 1684, mat. 422





300 Ilustración procedente de Rodolphe Töpffer, *Essai de physiognomie* (Ginebra, 1845)



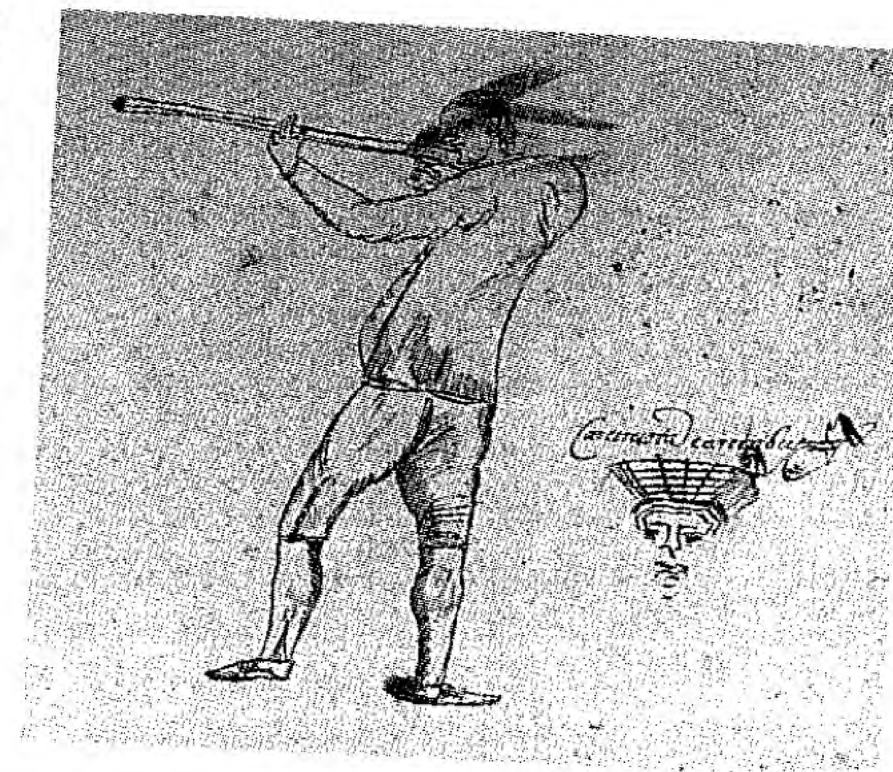
Voici bien, on ne peut le nier, la tête humaine aussi élémentaire
que possible, aussi précisément fruste qu'on puisse le désirer. Eh bien, qu'est
ce qui frappe dans cette figure? C'est que, ne pouvant pas ne pas
avoir une expression, elle en a une en effet; c'est celle d'un particu-
lier stupide, balbutiant et d'ailleurs pas trop mécontent de son sort. Dire d'emblée
à quoi tient ici cette expression, n'est pas très aisé; mais la trouver par com-
paraison, c'est chose facile pour quiconque y applique sa curiosité. Car fai-
sant une nouvelle tête, je trouve qu'elle est moins stupide, moins
balbutiante, douée sinon d'esprit, du moins de quelque capacité d'atten-
tion, et je remarque bien aisément que cela tient principalement à ce
que j'ai avancé la lèvre inférieure, diminué l'écartement des paupières et approché
l'œil du nez. Que si je multiplie les têtes, afin de multiplier les comparai

pendiente también del grado hasta el cual emplee deliberadamente un lenguaje primitivo o pretenda hacer un retrato razonablemente realista. En cualquier caso, nunca es fácil decidir entre estas alternativas. Después de todo, la regresión a un modo de comportamiento infantil pertenece a las técnicas humorísticas más comunes, y las imágenes que nos sorprenden por toscas pueden haber sido hechas en broma.

Aun así, para cualquier historiador del arte que contemple las imágenes de estos libros de contabilidad resultará obvio que gran parte de su vocabulario visual se ha filtrado a través de los lenguajes artísticos vigentes. Métodos tales como el sombreado están tomados de dibujos o grabados conocidos para el autor (Figs. 301 y 302)[6]. Por otra parte, también está claro que solían adoptar la línea de menor dificultad, prefiriendo por ejemplo perfiles en vez de vistas frontales y dibujando las cabezas mirando hacia la izquierda, que es lo que resulta más natural para todo el que empuñe la pluma con la mano derecha (Fig. 303)[7].

Si bien es fácil mostrar que los garabatos suelen ser grandes acreedores del estilo y las convenciones de su tiempo, no debemos olvidar el proceso inverso: la influencia que ha tenido el juego de los garabatos sobre el arte de los maestros. No es que esta influencia se haya hecho sentir en todos los tiempos y estilos: allá donde las convenciones artísticas se basan en la estricta disciplina y la aplicación de fórmulas rígidas, la práctica del arte excluirá toda juguetona relajación de las costumbres. Es sólo cuando estas costumbres se relajan deliberadamente cuando la práctica artística se vuelve permeable a ese libre juego de la pluma que denominamos garabatear. Hay por encima de todo un maestro que cultivó esta relajación, Leonardo da Vinci, en cuya *oeuvre* la destreza del dibujo alcanzó también una cota sin precedentes. Fue Leonardo quien se sabe que urgió al pintor a que bus-







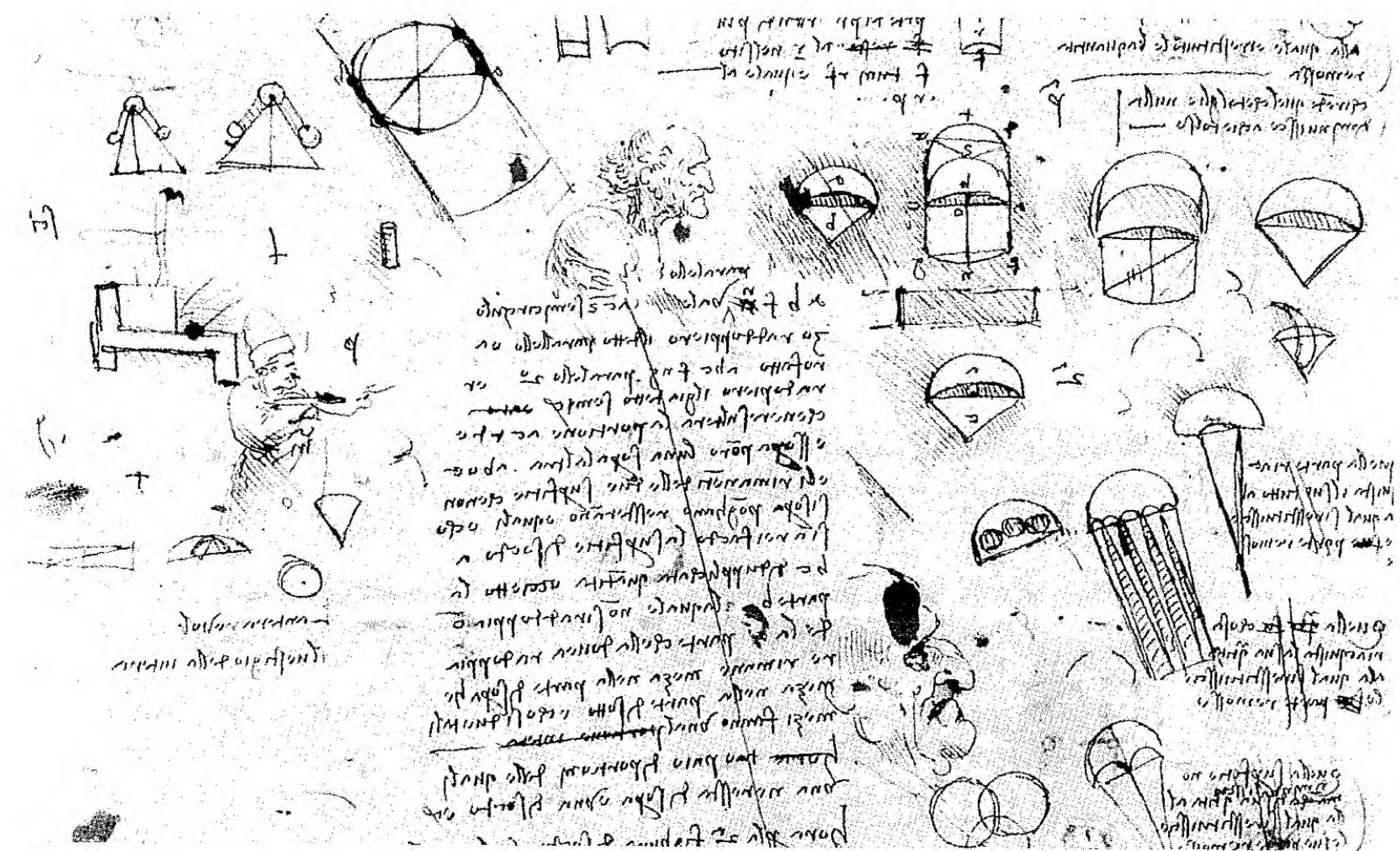
301 Garabatos de los libros de contabilidad del Banco di Napoli, 1615, mat. 42

302 Garabatos de los libros de contabilidad del Banco di Napoli, 1730, mat. 1010

303 Garabatos de los libros de contabilidad del Banco di Napoli, 1698, mat. 683

cara el estímulo de formas casuales como manchas en la pared o brasas incandescentes para realzar su poder de invención[8], y sus manuscritos ofrecen infinidad de evidencias que muestran hasta qué punto él mismo dio también rienda suelta a su pluma. Sus cuadernos contienen un «garabato verbal» regular, la pregunta compulsiva «Dimmi se mai fu fatta una cosa» («dime si algo se ha hecho ya»), que aparentemente le gustaba escribir cuando probaba una pluma nueva[9]; pero estos mismos manuscritos nos revelan que también estaba absorto en su *ludi geometrici*, esa permutación de formas que buscaba a un tiempo para relajarse y para descubrir leyes geométricas[10]. En su *Tratado de la pintura* señaló que, al dibujar, el artista debería evitar un acabado cuidadoso para no dificultar el flujo de su imaginación. Lo que él denominaba «*un componimento inculto*», un boceto desaliñado, era preferible para estimular la mente[11]. Por encima de todo, Leonardo se entregaba libremente al impulso de garabatear siluetas graciosas mientras trabajaba en otros proyectos, y a veces las desarrollaba posteriormente para convertirlas en sus bustos grotescos (Fig. 304)[12].

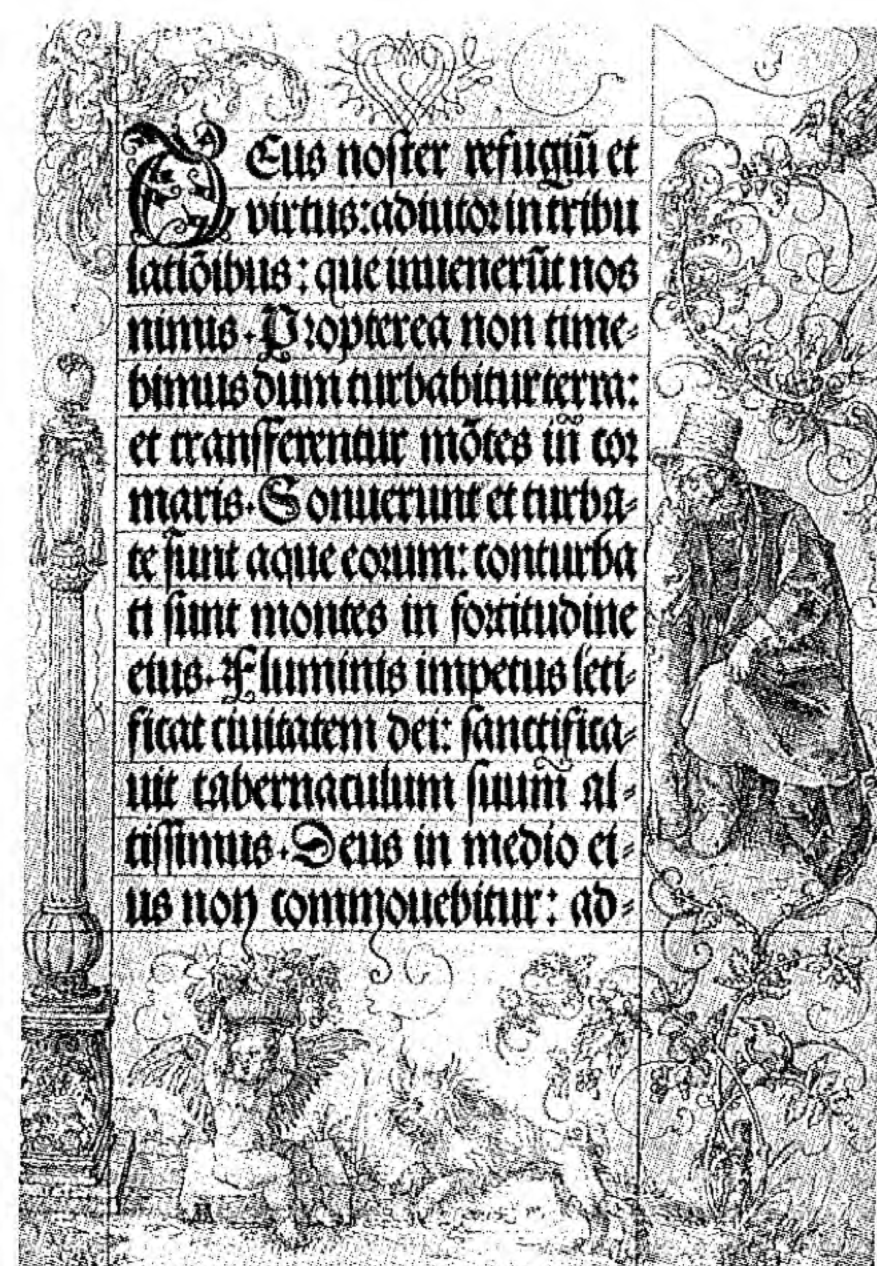
Alberto Durero, el pintor del norte de la época de Leonardo, ejemplificaba otro territorio limítrofe entre la maestría y la relajación. Sus dibujos para



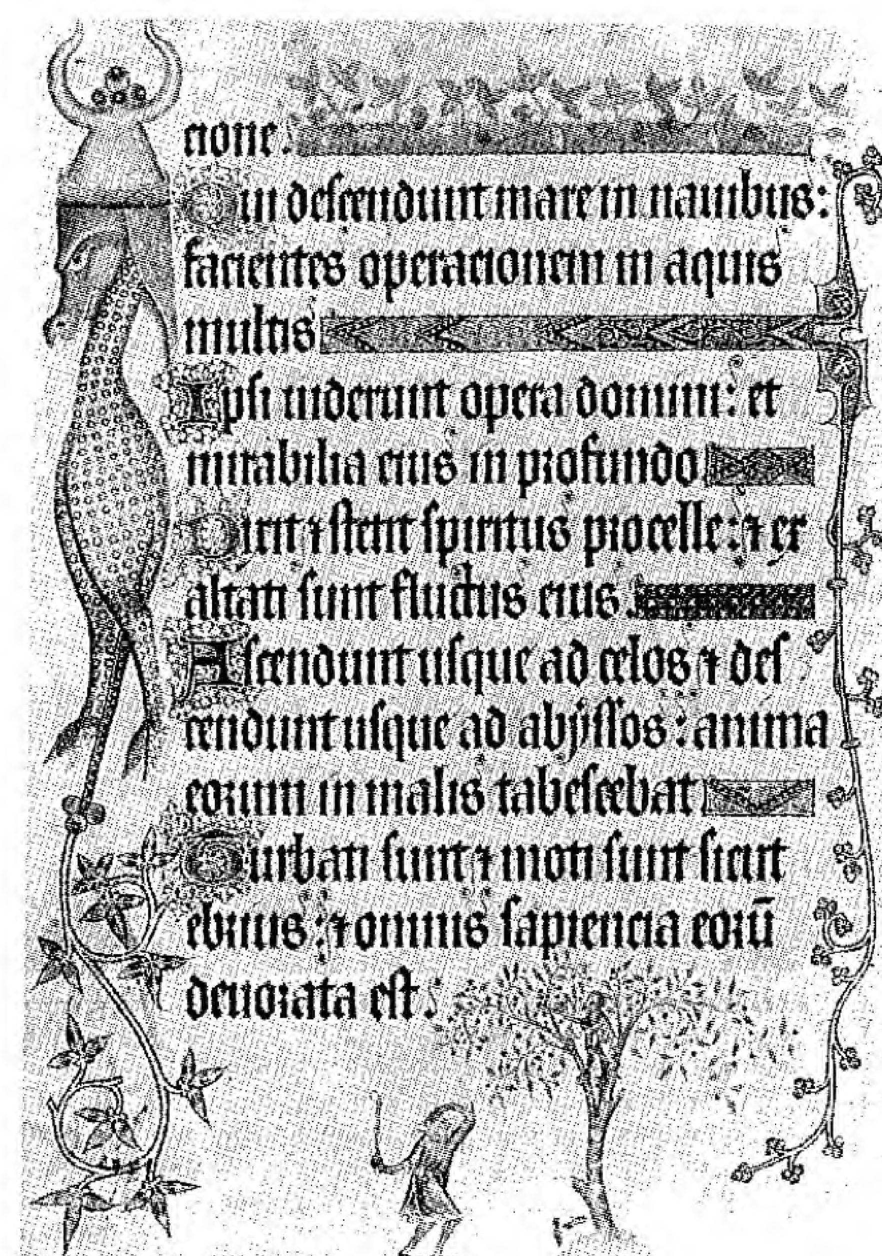
304 Leonardo da Vinci, hoja de papel con garabatos y entretenimientos geométricos, h. 1510. Royal Library, Windsor, 12669r

los márgenes del devocionario del emperador Maximiliano (Fig. 305) hacen gala de un asombroso virtuosismo para las florituras caligráficas y las fantasías inventadas, y recuerdan a los garabatos por su imaginería inconsecuente y su aspecto de ensoñación[13]. Con toda seguridad Durero refinó y explotó aquí la tradición de los elementos grotescos marginales que habían florecido en el arte decorativo de la Edad Media, un arte que bien puede haberse alimentado de una mente fantasiosa (Fig. 306). Eso mismo podría decirse de las nuevas formas de lo grotesco que se pusieron de moda en los siglos subsiguientes[14]. Las estrambóticas invenciones de Bracelli (1624; Fig. 307) en su uso del juego con la pluma están verdaderamente cerca de algunos de los garabatos de los libros de contabilidad napolitanos (Figs. 308 y 309).

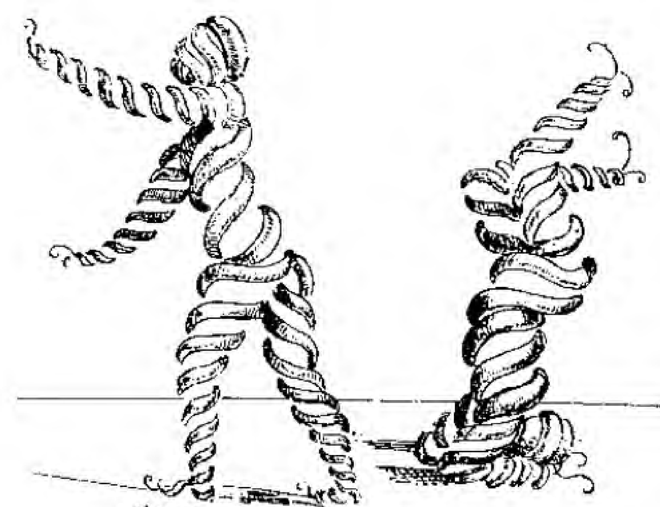
Pero para que el garabato pasara del margen al centro de la escena artística resultó necesario nada menos que la revolución del siglo XX a la que se ha hecho alusión al comienzo de este ensayo. Sólo cuando la destreza manual pasó a considerarse menos esencial en el concepto de arte que la originalidad y la creatividad, el garabato pudo fusionarse con las corrientes de arte vigentes. El clímax de esta evolución se alcanzó con el surrealismo después de que André Breton hubiera abogado por la escritura y el dibujo automáticos. Algunos de los productos resultantes son verdaderamente indistinguibles de los garabatos de los no entrenados[15]. Incluso antes de esa época, un destacado maestro como Paul Klee había expuesto en una de sus conferencias pronunciada en la Bauhaus hasta qué punto disminuía su control consciente en la creación de sus fantasías visuales[16]. Lejos de



Deus noster refugiũ et
virtus: adiutor in tribu
latiõibus: que invenerũt nos
nimis. Propterea non time-
bimus dum turbabitur terra:
et transferentur mõtes in cor
maris. Sonuerunt et turba-
te sunt aque eorum: conturba
ti sunt montes in fortitudine
eius. Fluminis impetus leti-
ficat civitatem dei: sanctifica-
vit tabernaculum suum al-
tissimus. Deus in medio ei-
us non commovebitur: ad-



tione.
Qui descendunt mare in navibus:
facientes operacionem in aquis
multis
Ipsi viderunt opera domini: et
mirabilia eius in profundo
Dixit & stetit spiritus procelle: & ex
altati sunt fluctus eius.
Ascendunt usque ad celos & des
cendunt usque ad abyssos: anima
eorum in malis tabescebat
Turbati sunt & moti sunt sicut
ebrius: & omnis sapiencia eorũ
devorata est.







305 Alberto Durero, dibujos de los márgenes del devocionario del emperador Maximiliano, 1515. Bayerische Staatsbibliothek, Munich

306 Grotescos de los márgenes del salterio de Luttrell, h. 1340. British Library, Londres, Add. MS. 42 130, fol. 196v

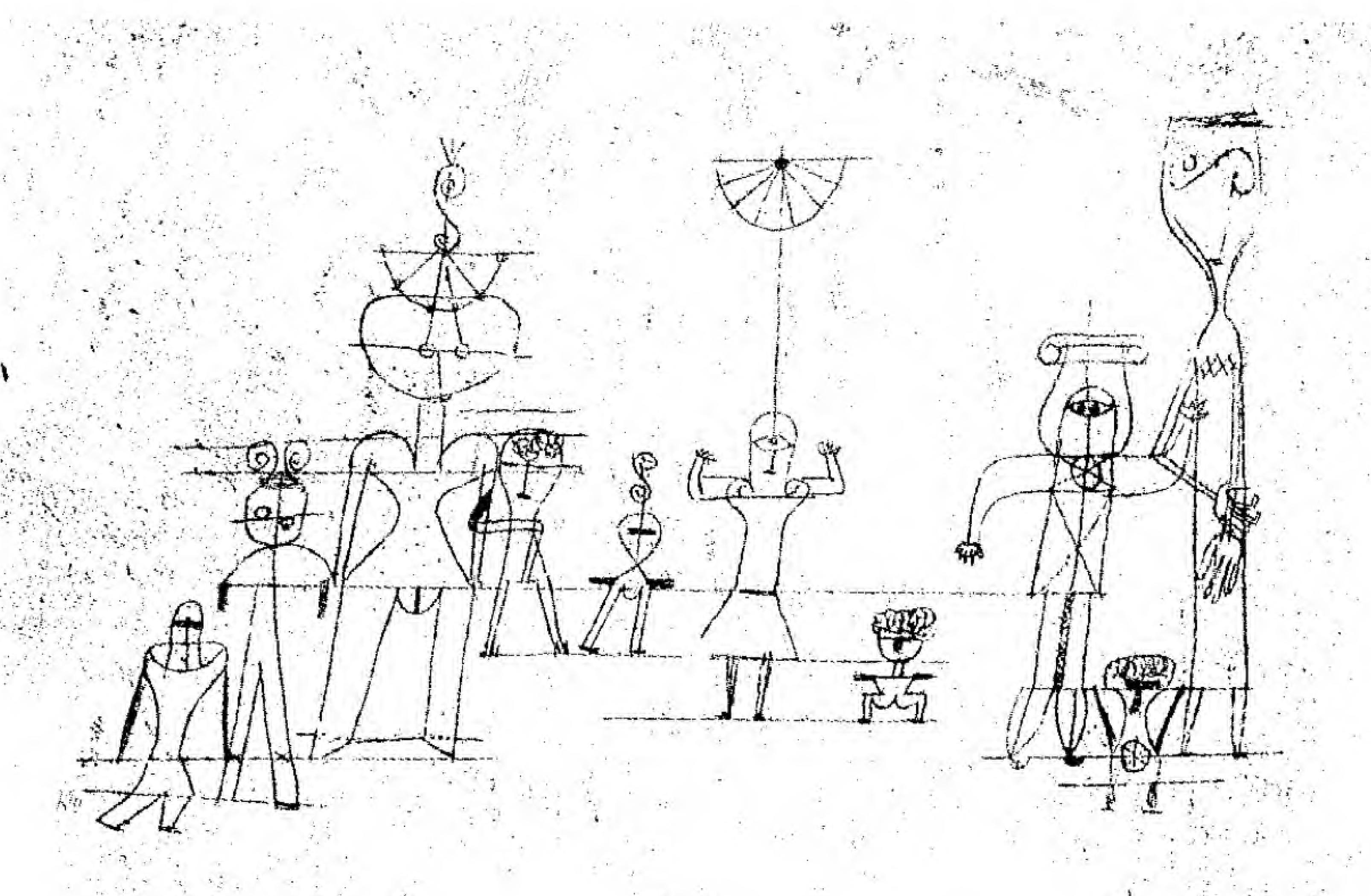
307 Giovanni Battista Bracelli, grabado perteneciente a *Bizzarie di varie figure* (Florencia, 1624)

308 Garabatos de los libros de contabilidad del Banco di Napoli, 1758, mat. 1383

309 Garabatos de los libros de contabilidad del Banco di Napoli, 1767, mat. 1845

comenzar con una intención firme, él permitía que las formas crecieran bajo su puño siguiéndolas a dondequiera que le condujeran (Fig. 310); dicho en la terminología de los ingenieros modernos, se basaba en la retroalimentación tanto como suele hacerlo el garabateo ocioso, aplaudiendo lo que quiera que emergiera si le parecía aceptable.

Era casi inevitable que este desplazamiento de la práctica del arte llamara también la atención de críticos y psicólogos del garabato, pero el impulso final para su aceptación oficial vino de Hollywood en la temporada 1936-1937. En la película de Frank Capra *El secreto de vivir*, Gary Cooper interpreta el papel de un atractivo muchacho de una aldea que vive feliz en su pueblo tocando la tuba cuando inesperadamente se convierte en heredero de una enorme fortuna. Sin embargo, su deseo de utilizar el dinero para aliviar sus dificultades está a punto de verse frustrado por un rival que reivindica esta herencia alegando que el joven señor Deeds no es *compos mentis*. En la consiguiente escena en los tribunales que constituye el clímax de la comedia su rival presenta a dos viejas brujas de la aldea del héroe para que testifiquen que consideran que el joven está «chiflado» (en otras palabras, loco). Sin embargo, para la defensa resulta fácil obtener un testimonio posterior de las ancianas en el que dicen que, bajo su punto de vista, «todo el mundo está chiflado». Cuando se cita a declarar a un psiquiatra austríaco para que demuestre que la afición por la tuba debe de ser síntoma de locura, el héroe replica con aire triunfante que todo el mundo tiene aficiones similares. El juez que preside la vista queda en evidencia al revelarnos que él mismo es un «rellenador de oes», ya que ha coloreado todas las letras «o» del texto que tiene delante de sí, y en lo que al propio psiquiatra se refiere, vemos que ha cubierto sus papeles con los «garabatos» más estrambóticos, lo cual basta-



310 Paul Klee, *Teatro exótico*, 1922. Fundación Paul Klee, Berna

ría para hacer que encierren a cualquiera en un manicomio. El caso queda desestimado y el señor Deeds queda libre para disponer de su fortuna.

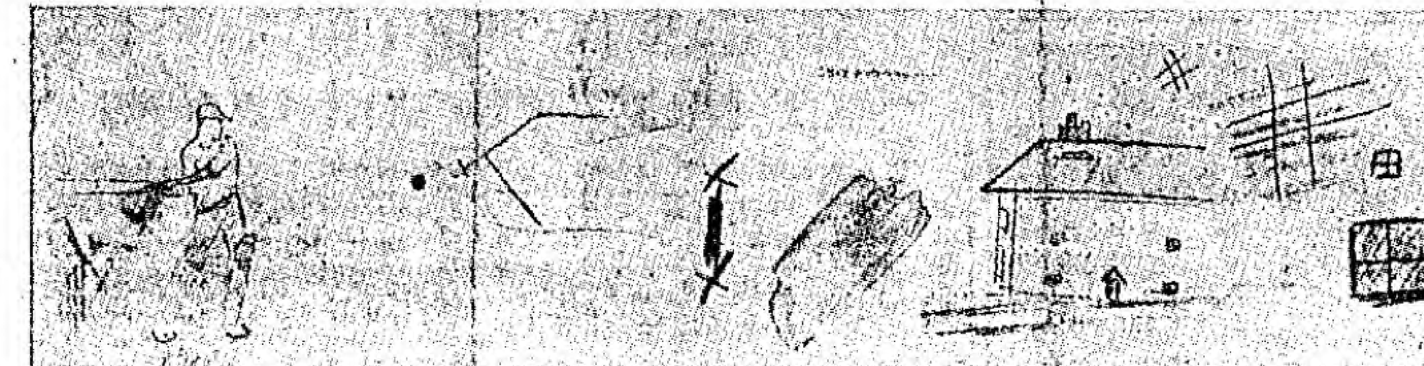
Fue con el éxito de esta película como el hábito de garabatear atrajo la atención general y proporcionó a esta palabra vigencia generalizada en el mundo anglosajón. Si fueran necesarias pruebas, podrían encontrarse en la publicación ese mismo año de un pequeño libro que tomaba prestado su título del comentario citado más arriba: «Todo el mundo está chiflado»[17]. Es cierto que el autor afirmaba que había estado recogiendo garabatos durante muchos años, habiendo empezado su colección con una selección de garabatos de presidentes de Estados Unidos, desde George Washington hasta Franklin D. Roosevelt, y añadiendo un breve diagnóstico psicológico a sus elaboraciones. El autor también tuvo la brillante idea de seguir el rastro de un proyecto legislativo hasta que finalmente se elevó al presidente, y de reproducir los garabatos que afirmaba haber reunido tras cada sesión. Terminaba con los garabatos realizados por diversas celebridades de la época y con una tabulación de rasgos estereotípicos a los que atribuía un valor diagnóstico, no sin admitir, no obstante, que no se debía sobreestimar su fiabilidad como síntomas.

Aun así, la moda de interpretar los garabatos llegó pronto a los medios de comunicación, y el *London Evening Standard* organizó un concurso bajo el lema de «Envíenos sus garabatos» en el que prometía un premio (Fig. 311) a todo aquel cuyo dibujo fuera publicado y analizado por un psicólogo. Debo confesar aquí haber cometido un crimen; en la confianza, eso sí, de que habiendo pasado más de cincuenta años la prescripción del delito me salve de ser procesado. Yo remití un garabato enganchando como cebo el comentario «soy un garabateador espantoso» (Fig. 312). Tuvo el efecto deseado. El diagnóstico impreso bajo mi garabato no valía mucho la pena, pero tuve el placer de recibir los diez chelines con los que fui rápidamente recompensado. La pregunta de cuándo un garabato no es un garabato espera todavía la respuesta de los filósofos.

Francamente, no fue la codicia en realidad lo que me impulsó a participar en este concurso. Yo me había interesado por esta cuestión durante algún tiempo: el interés surgió de mi colaboración con el historiador del arte y psicoanalista Ernst Kris en un estudio de la caricatura que también había de incluir lo grotesco. En una de las conferencias que pronunció en aquella época sobre el arte de los enfermos mentales, el propio Kris volvió sobre el análisis del garabato, al que con buen criterio quería distinguir de las elaboraciones registradas en un manicomio. La diferencia parece descansar principalmente en la función que tiene garabatear en las vidas de las personas normales sin adiestramiento y en los individuos anormales. Mientras que los garabatos pueden ocupar una parte importante de la vida de los enfermos mentales, en las personas normales son sólo elaboraciones incidentales. La observación ocasional de individuos normales sin adiestrámiento,

311 *London Evening Standard*, 14 de septiembre de 1937, pág. 18

DOODLES—send yours to-day



THE LATE SIR HENRY CURTIS-BENNETT,

the famous K.C., did the doodle at the top of this page on a legal document while sitting in court waiting for his case to come on, about a year before his death. Mr. R. A. Roberts, managing clerk to the solicitor in that case, sent the document from 67, Glanfield-road, Beckenham.

ANALYSIS

These drawings afford a most interesting example of the mode of action of a very able brain considering points in an argument.

They are the work of a clear-cut mind, very masculine in character, excellently ordered and under perfect control. The author has some artistic ability and very good observation. He has obviously played cricket in his youth and become interested in watching it.

The doodles seem to portray his view of what is at the moment going on. I would take them as follows:

1.—"A knotty point. The ball is now ours to play. Can we play it?"

2.—"This is all rather vague and getting mixed."

3.—"Ah! Here we set to."

4.—"I see—it's a concrete kind of proposition. Let us look at it in more detail."

No. 1 is a cricketer addressing a ball; No. 2 a set of meaningless lines and a vague piece of shading; No. 3 a small lay-out for noughts and crosses and then a big one; No. 4 a house with one side not completed, the detail of the window repeated twice, small and then large.

This is a mind that sees issues clearly, turns its attention first to one and then another part of a given argument and selects out of the subject before him certain details to consider with greater and greater attention.

MOST people are doodlers—that is, they scribble absent-mindedly on blotters, menus, telephone-pads, during moments of waiting or concentration. The "Evening Standard" invites you to send your doodle for publication.

Psychologists see in these unconscious jottings a clue to the individual's true character. So a psychologist who is an expert in this kind of interpretation is analysing briefly each doodle printed.

It is, as you will see, a game with plenty of fun—and a certain personal interest. All you have to do is to send in your doodle on whatever scrap of paper it was done. Each one published wins **half a guinea**; and there is a prize of **TEN GUINEAS** for the best doodle of the week.

If you happen to possess a doodle by some famous person, send that along, saying how it came into your possession.

Address entries to Doodles, "Evening Standard," 47, Shoe-lane, London, E.C.4. State your name, address, and occupation.



ABOVE IS A SHOPPING LIST

decorated with doodles by housewife Mrs. R. Demuth, of 113, Ladbroke-road, W.11, while thinking out the tradesmen's orders for the day.

ANALYSIS

A vital, active, amusing and humorous personality, with considerable artistic ability, good observation, a vivid and adaptable attitude to life. Fond of animals; at present suffering from energy and gifts which break out on their own and appear detached from her ordinary life.

Is not tidy, and finds the ordering of daily life difficult, is bored by routine, not conventional, interested in people and in movement and not in ideas. Not a logical thinker, apt to go from one thing to another, ... quick in thought and action. Her approach to life is intuitive rather than logical.



DOODLED ON A POSTCARD

is the elaborate pattern above. It was done by Mr. James Eaton, street lamp attendant, of 70, Park-lane, Romford, when pondering about a letter.

ANALYSIS

This is an unusual mind, keen on ideas of power of different sorts—the power represented by money, by love, by magic and mystic forces, by Freemasonry, and by skill. The writer is a craftsman with considerable control of material; tends to over-elaborate his thought and is interested in the East and its charms.

Likes things neat and tidy and has a taste for lay-out and pattern. There are many conflicting elements in his character which he forces into an outward agreement, rather than bring them into real harmony.

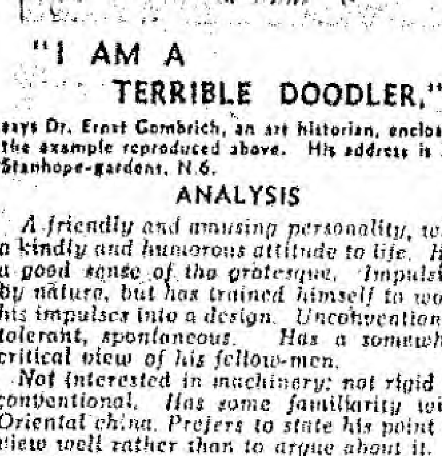
STANLEY LUPINO

is a great "doodler," and usually scribbles abstract patterns. He sent the one above for this competition.

ANALYSIS

This is an artist who is interested in what he creates himself and not in what is presented to him. He is a self-sufficient individual, enjoying intricacies and creating baffling situations for other people. He is reserved, unexpected and in his apparent casualness there is considerable order.

Having once got an idea, he likes to round it out to a complete whole before dropping it.



"I AM A TERRIBLE DOODLER,"

says Dr. Ernst Gombrich, an art historian, enclosing the example reproduced above. His address is 24, Stanhope-gardens, N.6.

ANALYSIS

A friendly and amusing personality, with a kindly and humorous attitude to life. Has a good sense of the grotesque. Impulsive by nature, but has trained himself to work his impulses into a design. Unconventional, tolerant, spontaneous. Has a somewhat critical view of his fellow-men.

Not interested in machinery; not rigid or conventional. Has some familiarity with Oriental china. Prefers to state his point of view well rather than to argue about it.

THIS DECORATIVE DESIGN——

is the doodle sent by Mr. C. E. Remington, of 35, Redcliffe-gardens, S.W.10. He is a civil engineer.

ANALYSIS

This is an interesting mind, fond of detail and delicacy. Capable of thinking of two things at once, with efficiency. Is precise, tidy, aware of artistic values and interested in them. Neat handed, capable of humour. Will express his own ideas rather than take in those of other people. Keen on decoration and in the working out of contrasts.

A HIGHLY INTRICATE DOODLE

has been worked out by Mr. F. H. Bennett, insurance broker, of 6, Lawrence Pountney-hill, Cannon-street, E.C.4.

ANALYSIS

This is a mind that finds it difficult to take a decision owing to the number of aspects from which any proposition is seen. He has no artistic tendencies; is interested in argument; likes to take an idea or a fact and try many aspects of it.

Is not interested in people, not an active temperament, apt to over-elaborate. Could be a good draughtsman.

Somewhat fixed in outlook.

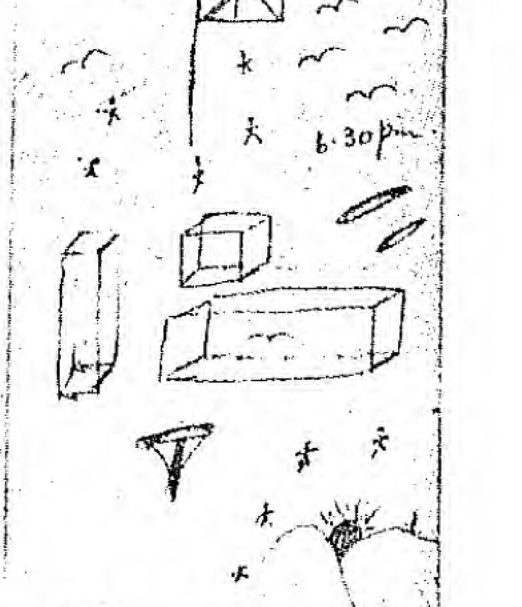


FUNNY FACES

scribbled by Major G. Hughman, of the National Club, 12, Queen Anne's-gate, S.W.1. He is a retired army officer.

ANALYSIS

This doodler is interested in people rather than in things or ideas. Has a humorous outlook and likes trying out effects. His ideas are detached and not built into a logical system. Fighting is present in his mind, but in its results rather than in

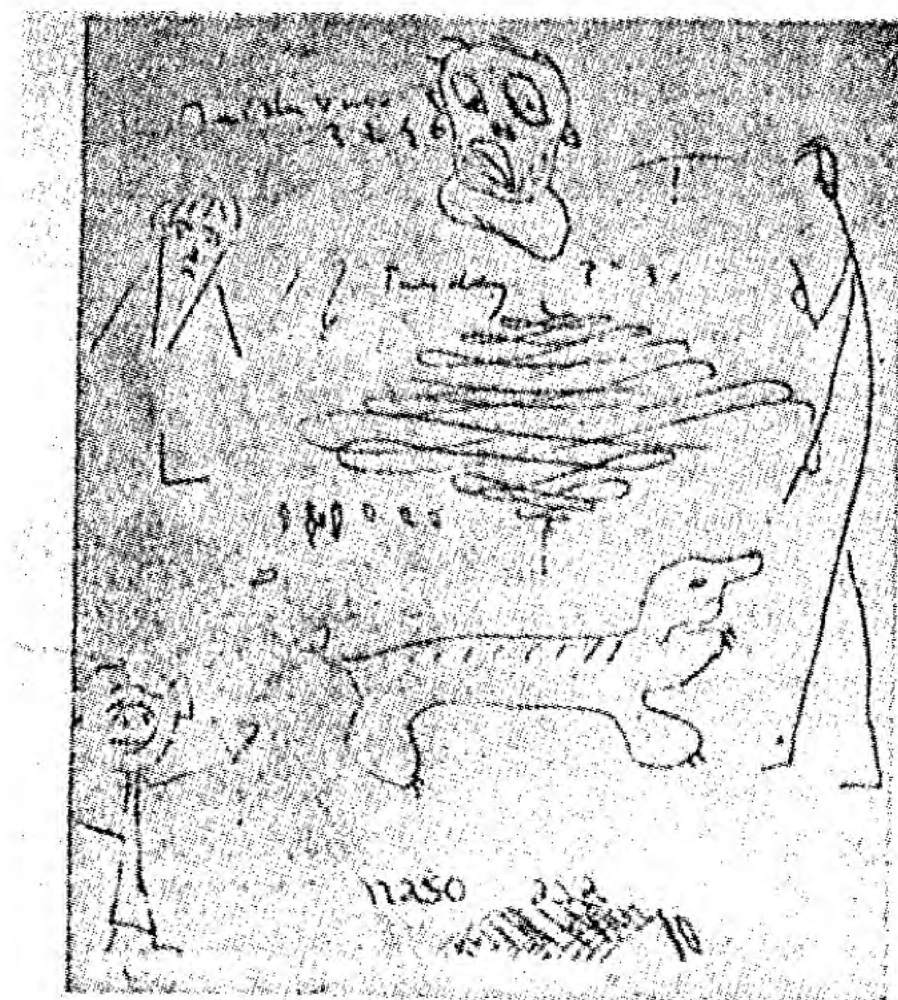


BOXES AND A FLAG

are features of the doodle submitted by Mr. D. L. Roslyn, F.S.M.C., ophthalmic optician, of 80, Mitcham-road, S.W.17.

ANALYSIS

It would appear that the mind of this doodler is divided between his work and the outdoor world; that he is a walker, possibly a climber, and enjoys being out of doors. Impulsive, more interested in action



"I AM A TERRIBLE DOODLER,"

says Dr. Ernst Gombrich, an art historian, enclosing the example reproduced above. His address is 24, Stanhope-gardens, N.6.

ANALYSIS

A friendly and amusing personality, with a kindly and humorous attitude to life. Has a good sense of the grotesque. Impulsive by nature, but has trained himself to work his impulses into a design. Unconventional, tolerant, spontaneous. Has a somewhat critical view of his fellow-men.

Not interested in machinery; not rigid or conventional. Has some familiarity with Oriental china. Prefers to state his point of view well rather than to argue about it.

312 Detalle de la Fig. 311

además de la observación de uno mismo, sugiere que garabatear es algo que suele ocurrir cuando uno está o bien «desocupado» o en un estado de atención dispersa, como por ejemplo cuando el yo está completamente ocupado en alguna otra cosa. Al principio, uno normalmente es consciente de determinada idea intencional, cierta «intención de dibujar» que puede desembocar en algún diseño geométrico o decorativo. En algunos casos uno puede «pretender» reproducir algún objeto del entorno; en otros no hay tal intención. La mano que dibuja «crea» de forma autónoma; las líneas o los pasos sucesivos «van sugiriendo» los pasos subsiguientes. La observación clínica muestra que garabatear tiene con frecuencia una función dinámica, si no recurrente, entre las personas normales: las fantasías y pensamientos ocultos en los garabatos son aquellos de los que el garabateador quiere liberarse, no fuera a ser que perturbaran su proceso de concentración[18]. En otra conferencia, Kris pasó a ejemplificar esta teoría analizando las asociaciones de un paciente que revelaba sus preocupaciones durante la época en que dibujó lo que parecía un garabato absurdo[19].

La referencia de Kris a la descarga de tensión nos recuerda un mecanismo psicológico que los biólogos entretanto han venido a denominar «actividad de reemplazo», como cuando una persona impaciente golpetea con los dedos en la mesa o, en una situación tensa, se rasca la cabeza. Parece como si la emoción reprimida estuviera buscando una salida alternativa, algo que también se puede observar en la conducta de los animales[20]. En verdad hay ejemplos y contextos en los que los garabatos sugieren cierta relación con un «bloqueo mental». Me refiero a los cuidadosos garabatos hallados en los manuscritos de las novelas de Dostoievski (Figs. 313 y 314). Aquí debemos reconocer también que estas fantasías le sirvieron para superar un bloqueo o dilema que



313 Fiodor Dostoievski, página del manuscrito de *Los endemoniados*, reproducida en la obra de Ernest J. Simmons, *Dostoievski* (Londres, 1950)



314 Fiodor Dostoievski, página del manuscrito de *El idiota*, reproducida en la edición de Edward Wasiolek, *The Notebook for the Idiot, Fiodor Dostoevsky* (Chicago, 1967)

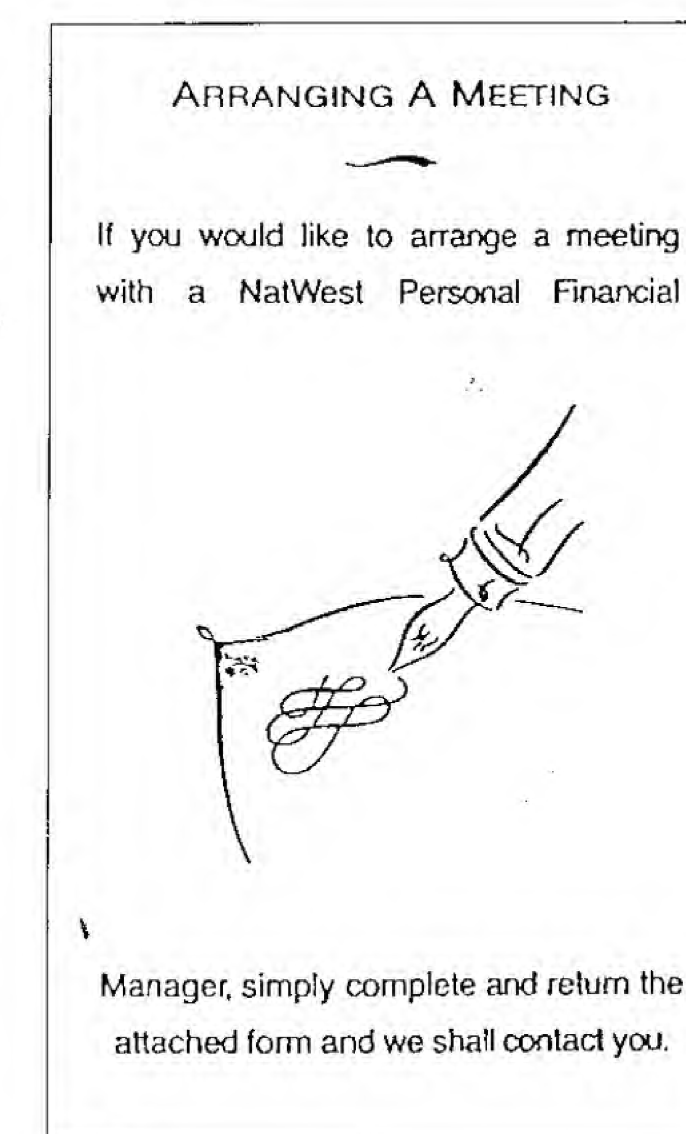
había obstaculizado su proceso de escritura y le ofrecía una alternativa que debió de haberle ayudado a recuperar el hilo de su imaginación.

No puede cabernos duda alguna, sin embargo, de que desde un punto de vista psicológico el garabato puede servir a multitud de funciones. Para aproximarnos un poco más a ellas quizá tengamos que investigar en el misterio de la atención, una facultad humana de la que todavía sabemos demasiado poco[21]. Nos suelen decir, sin duda con razón, que cualquier logro constructivo exige la máxima concentración mental. Por otra parte, también sabemos que es difícil, si no imposible, concentrarse durante un tiempo prolongado en una tarea monótona. Por mucho que lo intentemos, más tarde o más temprano nuestra mente empieza a divagar y la calidad del trabajo se resiente. La experiencia demuestra que este peligro disminuye si la mente se mantiene ligeramente ocupada en otra labor durante la ejecución de una tarea casi mecánica. Se dice de Rubens que mientras pintaba hacía que le leyeran los clásicos, y de Mozart que mientras copiaba una melodía pedía a su mujer que le leyera. Hace mucho tiempo que los simples mortales hemos descubierto este remedio contra la fatiga encendiendo la radio o escuchando música con auriculares. Hay muchos estudiantes que afirman que no pueden trabajar sin uno de estos paradójicos apoyos para la concentración. ¿Qué está sucediendo? Quizá ese otro canal alternativo de impresiones sensibles esté evitando que la mente se disperse en cualquier otra dirección y esto mejore indirectamente la ejecución de la tarea. Podríamos imaginar así que garabatear cumpliría una función similar. Casi por definición no exige ninguna concentración, sino que mantiene nuestras mentes ocupadas y entretenidas. Mientras escuchamos más o menos sin querer una voz al otro lado del teléfono o los exhaustivos argumentos de un conferenciante disfrutamos también del agradable juego de ver cómo surgen las configuraciones más inesperadas y van asumiendo vida propia.

De niños se nos dice que no debemos entregarnos al juego antes de haber terminado los deberes, pero garabatear subvierte este virtuoso mandato y nos permite jugar secretamente mientras tenemos que atender a alguna otra clase de quehacer serio. Como hemos visto, el resultado de este juego no se encuentra del todo bajo nuestro control consciente, y ésa es precisamente la razón por la que no sólo nos parece que relaja, sino que en estos libros de contabilidad también hemos aprendido que el garabateador nunca permanece del todo ajeno a las costumbres de su cultura. Mi impresión es que esa familiaridad con la libertad de la que gozó el arte contemporáneo ha favorecido que hoy día muchos garabateadores lleven mucho más allá las sugerencias de sus soñadoras mentes de lo que era acostumbrado entre los empleados del banco de Nápoles. Nuestros garabatos, en no menor medida que los suyos, tienen un estilo propio.

Aun así, no debemos exagerar la similitud entre el acto de garabatear y la creación artística. Una diferencia salta a la vista claramente: la relativa a la

función o el propósito. Hasta el artista más moderno debe hacer un esfuerzo para obtener sus materiales, sus lienzos, papel, pincel o lápiz, si quiere ganarse la vida. El garabato, al igual que los *graffitti*, es fruto de la oportunidad. Los dos tienen sin duda mucho en común, pero podríamos describir el garabato como el hermano inocente de los *graffitti*. Mientras que el vándalo está tentado por desfigurar un muro blanco con un pintarrajo o un mensaje grosero básicamente para ejercer su poder y desembarazarse de su agresividad, el garabateador normalmente desea mantener la privacidad[22]. Es la tentación que representa la hoja de papel en blanco situada junto al teléfono o sobre la mesa de una reunión lo que nos induce a animar las horas de aburrimiento o a relajar nuestras tensiones permitiendo que nuestra pluma despliegue su propio juego sobre este territorio de libertad. La herramienta en nuestras manos pide ser utilizada y demostrarnos su poder creativo; en igual medida hoy día que hace muchos siglos. Hace algunos años recibí de mi banco de Londres un elegante boletín en el que recomendaba varios de los servicios que podía ofrecer a sus clientes (Fig. 315). Sus ilustraciones me hicieron detenerme, ya que al cabo de los siglos mostraban una pluma ocupada en ese mismo tipo de garabato caligráfico que proporcionó solaz y recreo a los empleados del Banco di Napoli. *Plus ça change...*



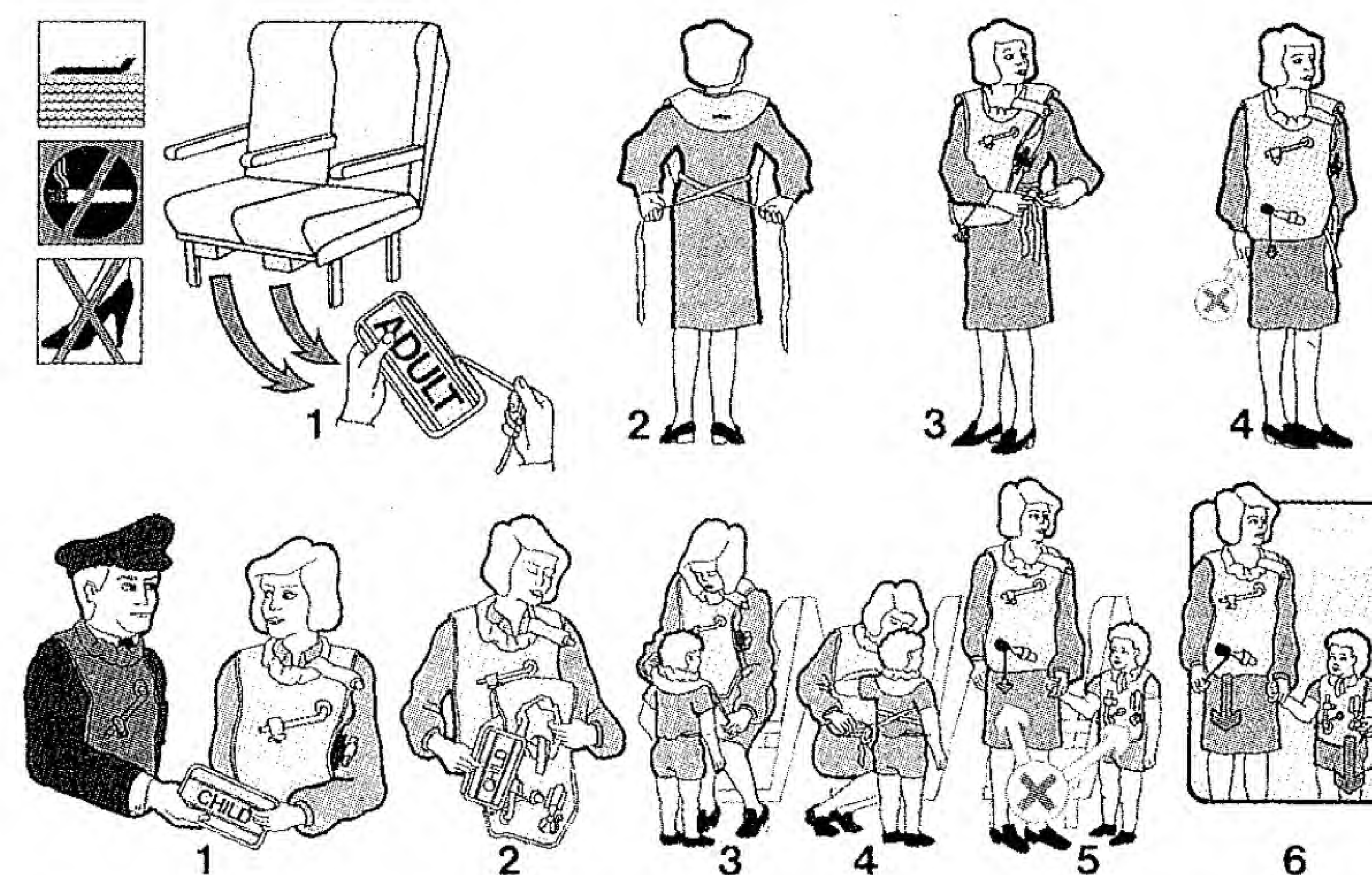
315 Boletín realizado por el National Westminster Bank

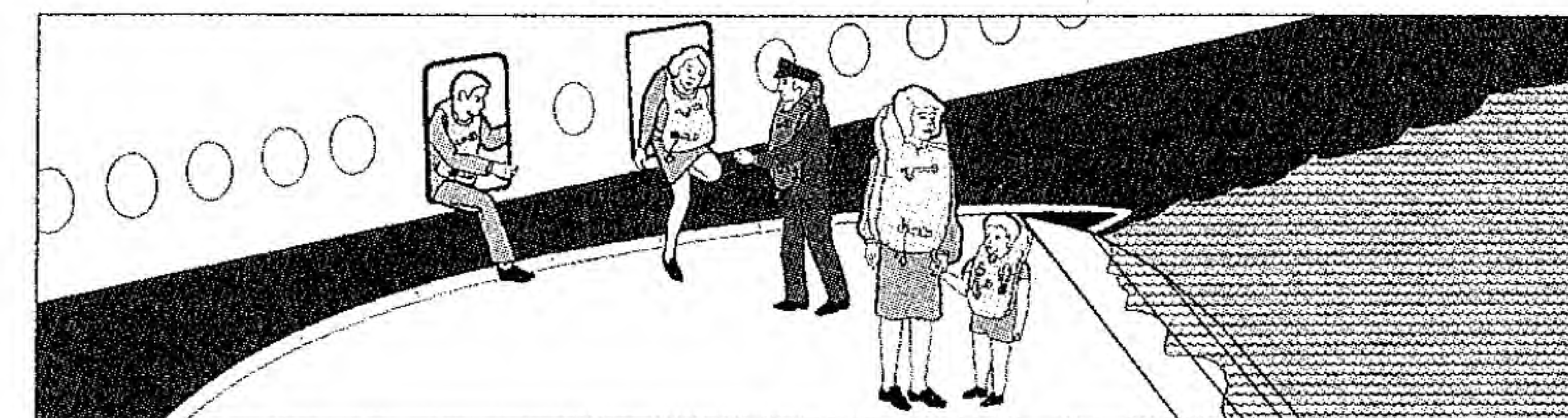
Capítulo 9 **Instrucciones gráficas**

Instrucciones gráficas

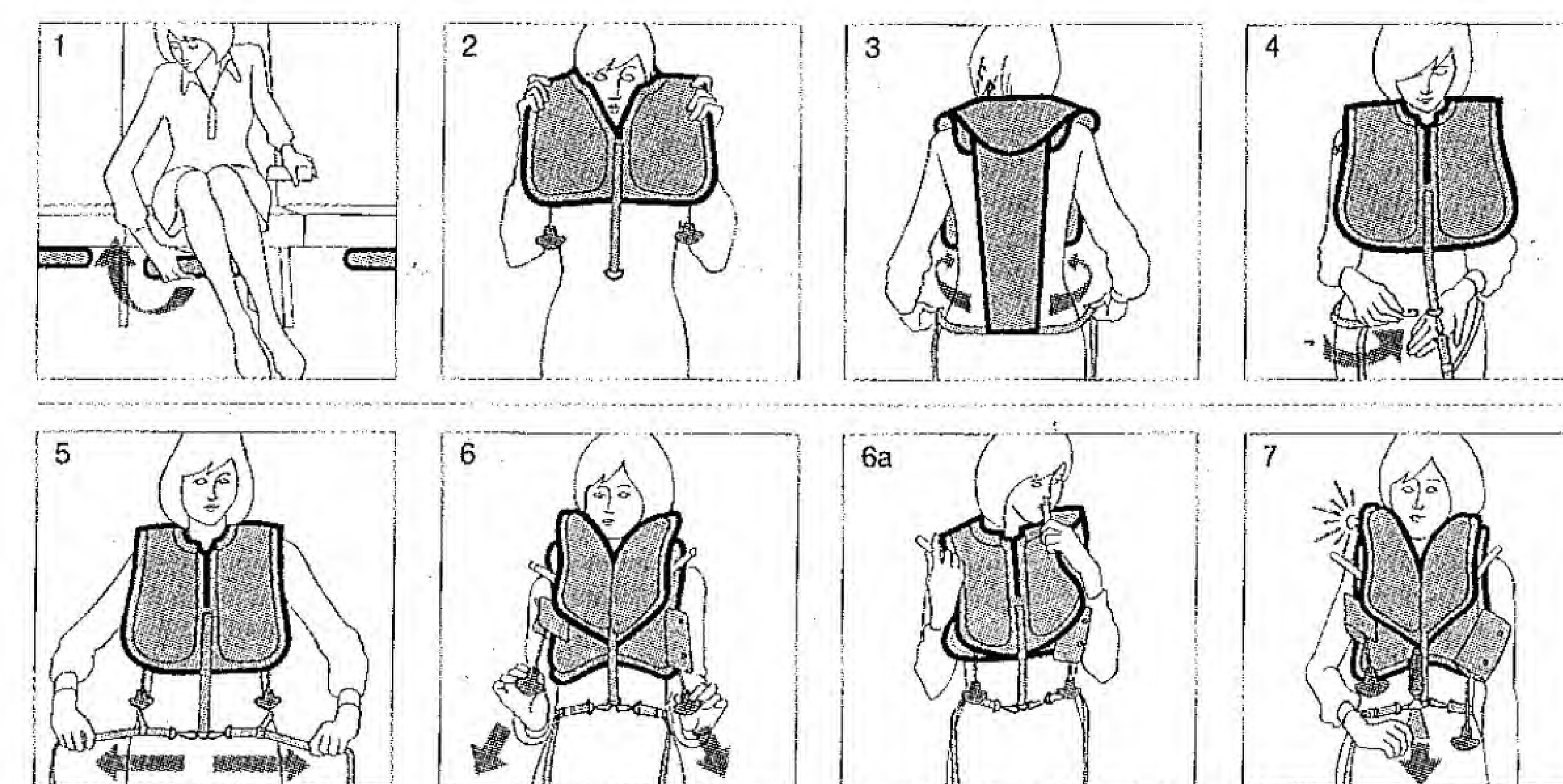
Publicado por primera vez en *Images and Understanding*, ed. Horace Benlow, Colin Blakemore y Miranda Weston-Smith (Cambridge, 1990), págs. 26-45

Parece apropiado comenzar mi estudio sobre las imágenes y la comprensión con uno de los casos en los que puede ser cuestión de vida o muerte que una imagen se haya entendido correctamente: la de los folletos o tarjetones que todos conocemos por nuestros viajes en avión y que contienen instrucciones gráficas acerca de qué hacer en caso de emergencia. He aquí dos ejemplos (Figs. 316 y 317): uno de ellos (apartado de su sitio por uno de mis cómplices) es de un avión de British Airways, y el otro lo sustraje yo mismo de un avión de Lufthansa; ambos ilustran la misma contingencia relativa a qué hacer en caso de que el avión americe. La secuencia de British Airways nos recuerda al principio simplemente que encontraremos los chalecos salvavidas para adultos bajo el asiento; el dibujante supone que uno sabe empezar a ponérselo, a lo cual se dedican dos imágenes en el cartón plastificado de Lufthansa. Ambas instrucciones muestran después al pasajero de espaldas enrollándose una cinta alrededor de la cintura, movimiento que Lufthansa explica mediante dos flechas. Confieso que siempre me preocupó ver a la azafata realizando el siguiente paso. ¿Seré yo capaz, con las prisas, de atar la cinta en un costado «con un lazo seguro» como tantas veces me han dicho? No soy muy bueno para estas cosas. Según parece, el modelo de Lufthansa no tiene lazos; supuestamente uno tiene que enganchar o abrochar unas cintas. En todo caso, si British Airways ameriza uno debe de quedarse estupefacto al final pensando qué significará la señal que aparece marcada con una cruz roja, a menos que uno haya entendido a la azafata cuando le dijo que la cruz señala la válvula que hay que utilizar para inflar el chaleco; pero no en ese momento, ya que su volumen impide la salida por la puerta de emergencia, cosa que se ilustra gráficamente, si bien de un modo no muy tranquilizador, más abajo. El modelo de Lufthansa está más detallado. Muestra a alguien tirando de las cintas laterales; pero no dice dónde dejarlas. También ilustra el movimiento de tirar con ambas manos para inflarlo y de hincharlo soplando a través de un tubo. Finalmente, le tranquiliza a uno mostrando cómo se iluminará





316 Folleto de instrucciones, British Airways, BAC 1-11 (Super One-Eleven)



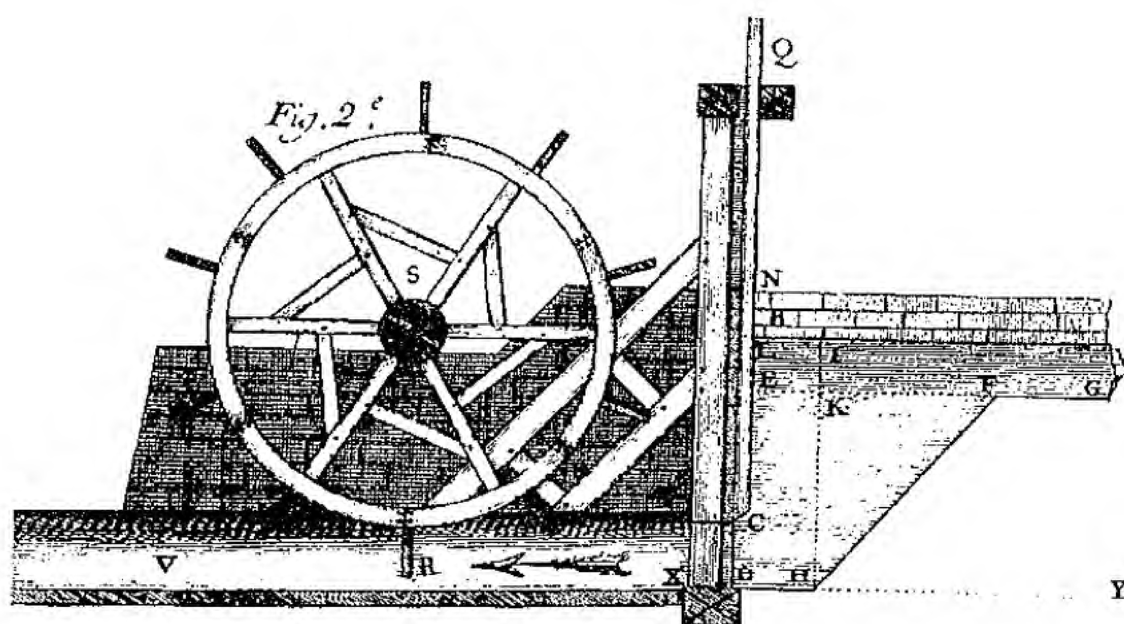
317 Folleto de instrucciones, Lufthansa, A3120

una bombilla para facilitar que nos rescaten cuando estemos flotando en el agua.

No tengo intención alguna de criticar estas diferentes instrucciones, sino sólo de señalar que el tipo de enseñanza que pretenden impartir no es tan fácil de conseguir si uno no lo ha hecho nunca. Las demostraciones de las azafatas sin duda ayudan, y en un reciente vuelo transatlántico que hice me alegró ver que ponían un vídeo, lo cual obviamente liberaba al personal de cabina de una labor tediosa y me pareció tranquilizadora-

mente claro, si bien todavía se me escapaba la cuestión del lazo en el costado. En todo caso, pocas personas dudarían de que la comprensión de las imágenes, ya sean fijas o en movimiento, se ve enormemente facilitada mediante la adición de explicaciones verbales.

Las instrucciones gráficas que he mostrado tratan de tener éxito con el mínimo de palabras o símbolos adicionales que puedan no ser inteligibles para un pasajero que pertenezca a otra cultura. Una excepción de ello es la secuencia de paneles que hay que leer de izquierda a derecha y en la mayoría de los casos con números arábigos. Otra excepción es el uso del símbolo de la flecha para indicar la dirección del movimiento a realizar. No hay duda de que está completamente admitido el significado del símbolo, pero como historiador he llegado a preguntarme cuándo y dónde adquirió este significado universal como puntero o vector. Basta plantearse semejante pregunta para descubrir de qué modo tan pobre se analiza el mundo de la imagen. No he encontrado estos símbolos de flechas antes del siglo XVIII, como en esta ilustración (Fig. 318) de un tratado de *Arquitectura hidráulica* de 1737, para indicar el sentido de la rotación; en ese mismo siglo, los artistas topográficos también solían mostrar a veces la dirección del curso de un río mediante una pequeña flecha[1]. No hace falta decir que el tipo de instrucción gráfica sin palabras que he analizado es la excepción del género en lugar de la regla. De modo más frecuente se requiere que intervenga el lenguaje para la mutua elucidación de palabra e imagen en aras de la comprensión. El método se emplea de modo eficaz en un libro de cuatrocientas páginas del Reader's Digest titulado *What to do in an Emergency* (*Qué hacer en caso de emergencia*)[2], que emplea ilustraciones más o menos naturalistas apoyadas por un texto. Si bien muchas de las emergencias ilustradas son un tanto desagradables de contemplar, a nadie le importará fijarse en la Figura 319 que contiene una instrucción sobre cómo dar la vuelta a una caravana volcada. Ciertamente, el texto nos dice que el procedimiento más seguro en un caso semejante es recurrir a la ayuda de un experto de un taller o de una organización automovilista, pero si uno cuenta con la ayuda de tres personas adultas lo bastante fuer-



318 Esquema de noria (con flecha) según Bernard Forest de Bélidor, *Architecture hydraulique*, París (1737)

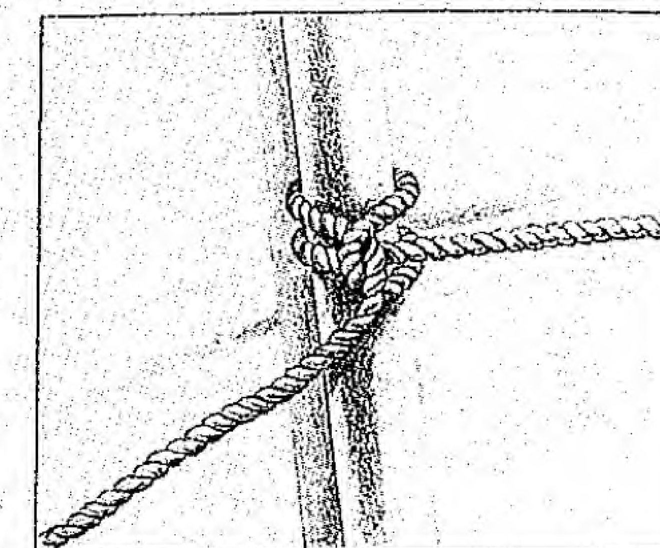
319 «Dar la vuelta a una caravana volcada», procedente de *What to do in an Emergency* (Reader's Digest, 1986, págs. 292-293)

If high winds topple a caravan onto its side, the safest course is to get expert help from a garage or motoring organisation. But it is possible to get the caravan back up on your own.

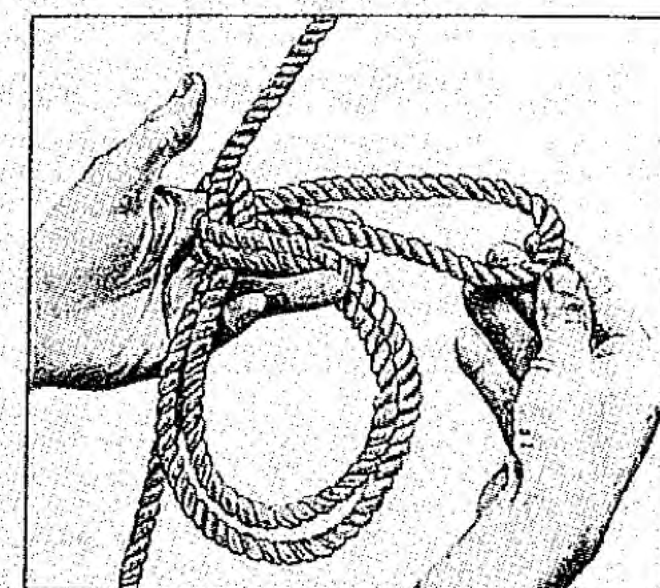
To use the technique, you need three fairly strong adults and at least 60ft (18m) of stout rope such as that used by climbers. You also need to practise the pulley knot shown here. It uses the rope to make a series of loops which act like pulleys, giving you extra leverage. Once you have mastered the knot, however, you can use it in any situation to move much heavier weights than you could otherwise handle: to help to free a car stuck in mud, for example.

- Remove as much equipment as possible from the caravan, and put it in the car. If the door is inaccessible, get into the caravan through an end window. Turn off any gas cylinders and disconnect the electricity as well.
- Raise the corner legs, or 'steadies', on the lower side. Put a block against the lower wheel, too, to stop it slipping. Lower the upper steadies slightly – not fully – so that they will make a three-point touchdown with the wheel.
- Tie the middle of the rope securely to the upper axle or a nearby part of the chassis. Then make the pulley knot shown here. Put the loop at the end of the knot round a sturdy stake driven into the ground at an angle.
- Throw the rope's other end over the caravan and wind it twice round a second stake to make a lowering line.
- Pull slowly and carefully on the free end of the rope. Ask at least two adults to pay out the lowering line gradually at the same time. Use as many adults as are available.
- Alternatively, you may be able to use the car either to help to pull the caravan up or in place of one of the stakes. Attach or loop the rope round the car's towing bracket.
- As the caravan comes upright, do not let it drop the last few feet; you could damage the axle and sub-frame. Let it down carefully.

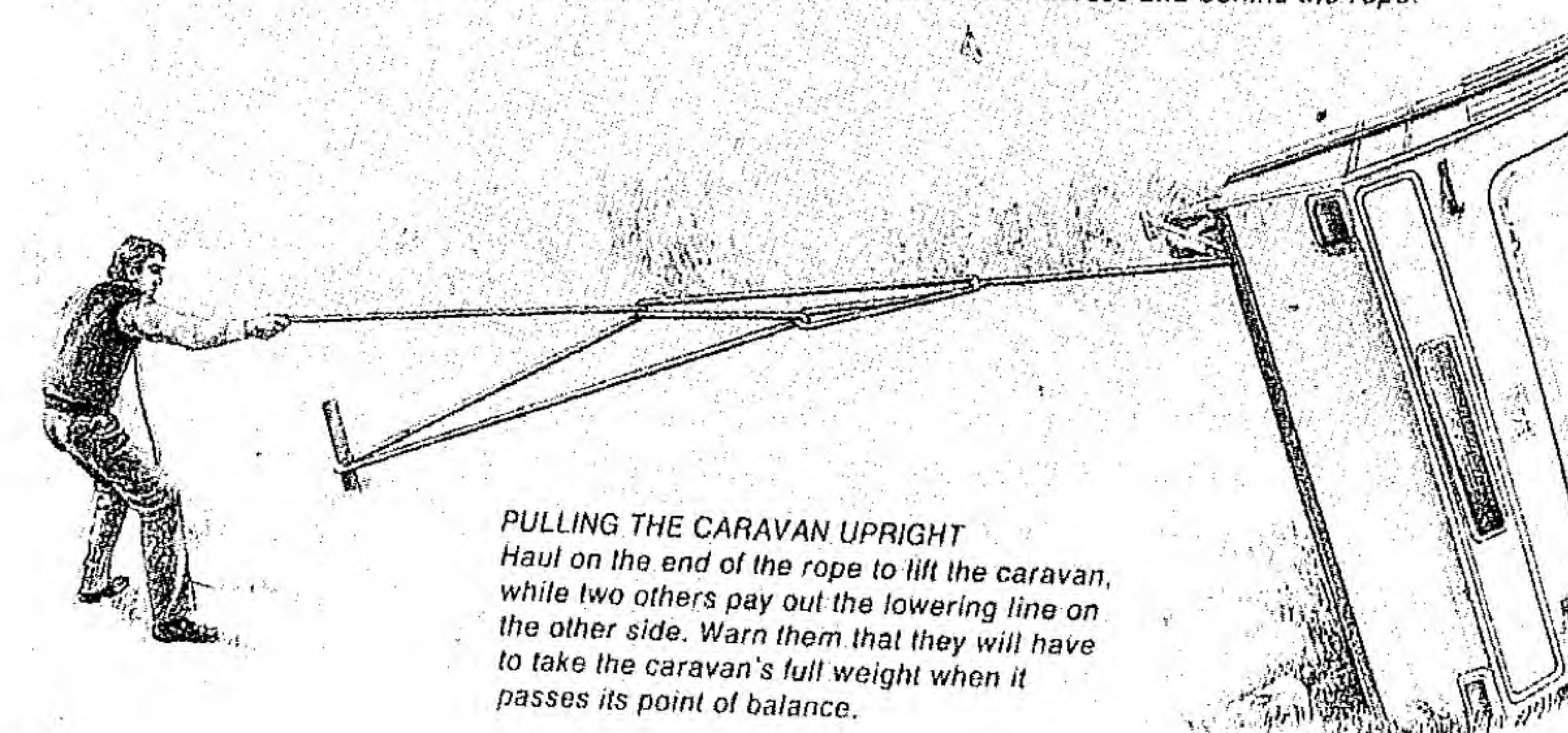
HOW TO MAKE A PULLEY KNOT



1 *Attach the middle of the rope firmly to the caravan's axle or chassis. Throw one end over the caravan to make the lowering line.*



2 *Make a fold in the other rope about 2ft (600mm) from the fixing point, and bring the doubled section across and behind the rope.*



PULLING THE CARAVAN UPRIGHT
Haul on the end of the rope to lift the caravan, while two others pay out the lowering line on the other side. Warn them that they will have to take the caravan's full weight when it passes its point of balance.

tes y con al menos 18 metros de soga resistente puede probar suerte de la forma que se ilustra, la cual he seleccionado porque aquí los autores no se arriesgan con los nudos, cosa que se explica con reconfortante detalle.

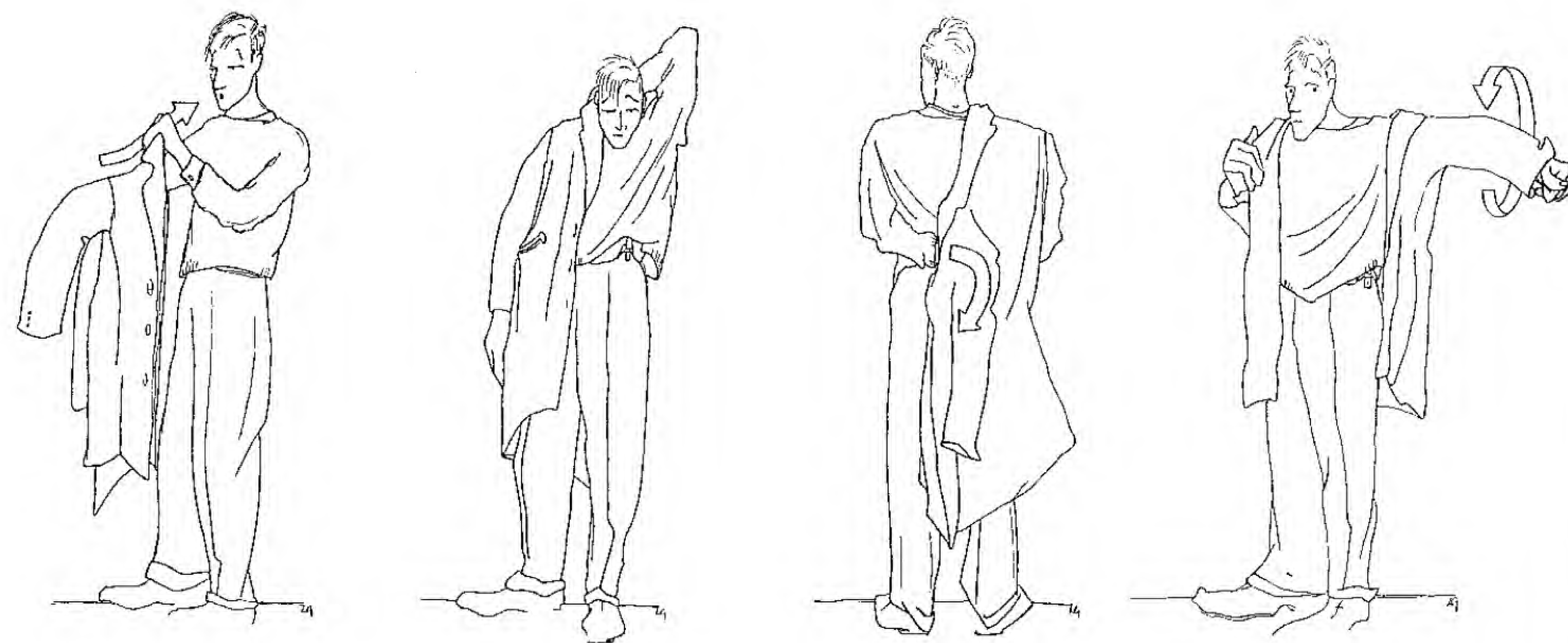
Incluso estos pocos ejemplos bastarían para recordarnos que en el género de la instrucción gráfica el papel del dibujante, por importante que sea, viene no obstante después de el del inventor. En la vida real, la realización de una determinada tarea se aprende normalmente por imitación o por ensayo y error. Nos enseñan a montar en bicicleta y después proba-

mos hasta que le cogemos el truco. Que uno pueda verbalizar o no los movimientos necesarios, al margen de ilustrarlos, es otra cuestión.

Existe cierta historia consagrada ya por la tradición de aquel hombre que va a visitar al doctor y éste le pregunta qué le pasa. «Doctor —dice él—, cuando paso la mano izquierda por detrás del cuello y después la echo hacia abajo por detrás y luego extiendo el brazo girándolo en redondo, me duele muchísimo el hombro.» «¿Por qué demonios hace esas extravagancias tan absurdas?» «¿Y de qué otra forma puedo ponerme el abrigo?» He pedido a una joven artista que ilustre en pocos pasos este procedimiento, y reproduzco aquí los resultados obtenidos (Fig. 320), aunque estoy seguro de que el doctor Jonathan Miller podría mejorarlos. La cuestión, por supuesto, es que el movimiento de buscar la manga por la espalda es, una vez más, de ensayo y error.

Los ingenieros acostumbrados a analizar las destrezas motoras han calificado estas acciones de «fases». El ilustrador debe aprender a aislar cada una de las fases y mostrar su ejecución desde el ángulo más revelador. Como puede verse, el género de la instrucción gráfica no es en modo alguno tan trivial como podría parecer a primera vista. Debe descomponer en una secuencia predeterminada de posiciones estáticas el flujo continuo de un movimiento correctamente ejecutado.

Decididamente, esta necesidad se aplica sólo a un determinado tipo de instrucción gráfica, la única de la que he escogido ocuparme aquí. Salta a la vista en cualquier caso que hay otras formas de instrucción gráfica ya que, ¿qué otra cosa son los «apoyos visuales» de un conferenciante sino una forma de instrucción gráfica? Más relevante para los historiadores es el hecho de que la instrucción gráfica fuera precisamente la labor asignada por la Iglesia cristiana al arte visual para evitar las acusaciones de idolatría. Citando la famosa declaración del papa Gregorio Magno a comienzos de la Edad Media, «para aquellos que no saben leer, la pintura es lo que son las letras para aquellos que sí saben leer»[3]. Apenas es preciso que recuer-



320 Cómo ponerse un abrigo, dibujado por Leonie Gombrich

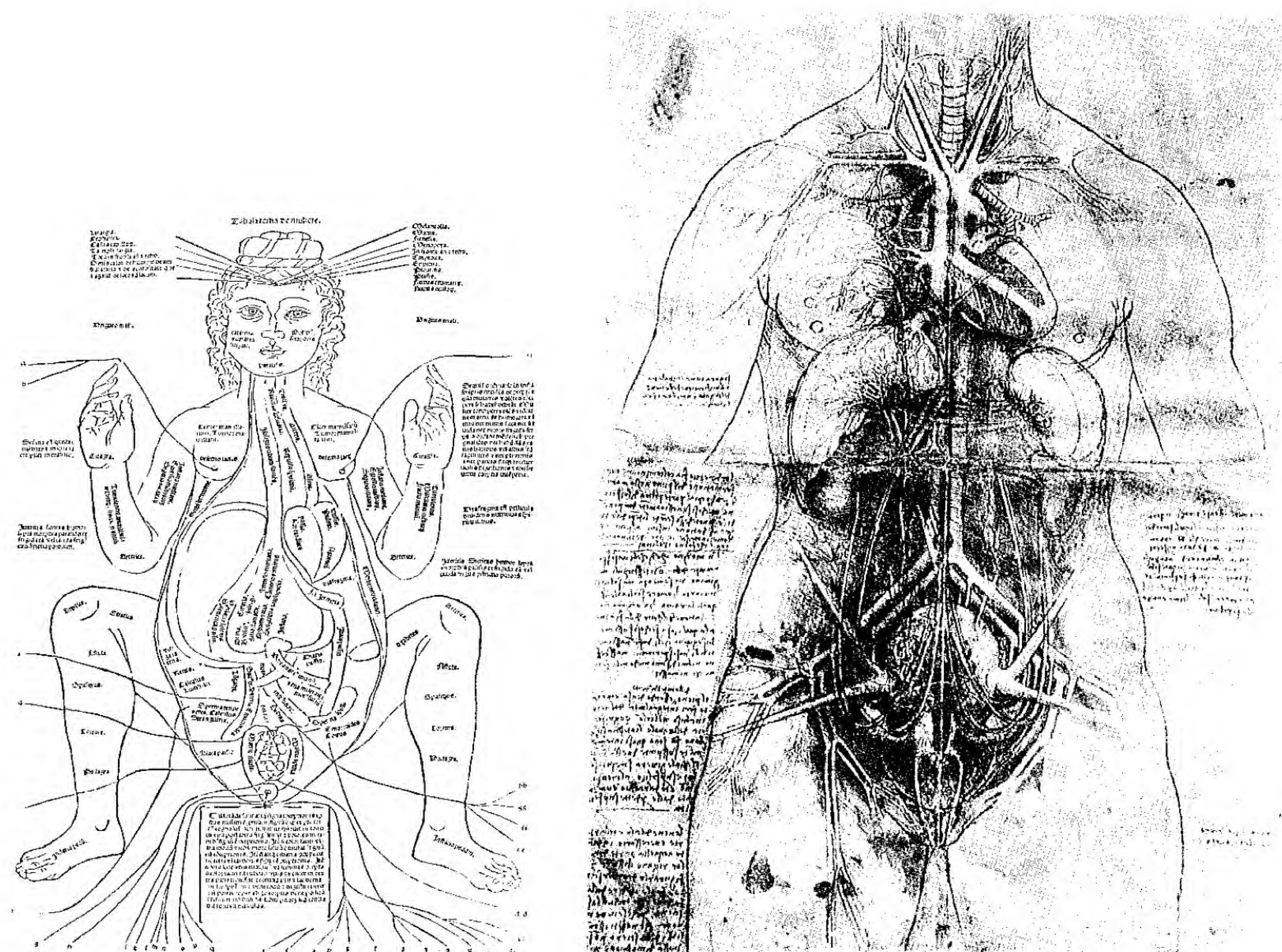
de la utilización de esta doctrina por parte de la Iglesia durante un siglo de imaginería, en la que el Juicio Final se presentaba a los fieles en composiciones imponentes y las vidas de Cristo y de los santos se referían en diversos episodios y con diferentes medios.

No es que toda la enseñanza fuera religiosa. La imagen se había utilizado para la instrucción incluso antes del desarrollo de la narrativa secuencial. No es necesario, ni se puede, ofrecer ningún sistema con las diversas posibilidades; baste recordar que hay un espectro que abarca desde el retrato realista de un espécimen hasta un diagrama puramente abstracto. El caso típico de retrato puede encontrarse en los herbarios, en donde se representan las características de una planta del modo más fidedigno posible[4]. En el polo opuesto de este esquema se encuentran las imágenes cosmológicas, sobre todo las imágenes de calendario como el techo del templo egipcio helenístico de Dandarah, que representa el ciclo anual con imágenes del zodíaco y otras figuras simbólicas como las décadas, que representan conjuntos de diez días[5].

En la categoría del retrato podemos situar también la ilustración marcada o manipulada de un espécimen como las que encontramos en el conjunto de tratados médicos que muestran el lugar del cuerpo apropiado para la cauterización[6]. Más próximo aún a un manual de instrucciones se encuentra ese asombroso tratado del emperador Hohenstauffen Federico II, *De arte venandi cum avibus*, sobre el arte de la cetrería. El espléndido manuscrito iluminado de ese tratado del siglo XIII (que se encuentra en el Vaticano) ilustra también las diversas formas de sostener al halcón en el puño[7].

En algún lugar entre el retrato de un espécimen y el diagrama de relaciones abstracto podemos situar ese vital instrumento de comunicación visual que es el mapa, ya que el mapa pretende representar la relación espacial entre lugares del globo de un modo más o menos esquemático[8]. Aun así, el mapa esquemático abstracto se funde de un modo casi imperceptible con la imagen a vista de pájaro de un territorio, como en algunos dibujos de Leonardo da Vinci de parte de Italia central[9]. Éstos, por supuesto, son vistas de pájaro imaginarias, ya que ni siquiera Leonardo alcanzó su sueño de emular a los pájaros. Podemos denominar a estas vistas imaginarias «visualizaciones».

Las diferentes formas de visualización desempeñan un papel crucial en las imágenes destinadas a la instrucción gráfica, aunque no siempre es fácil establecer dónde termina el retrato y dónde comienza la visualización. La historia de la ilustración anatómica ofrece numerosos ejemplos de ello[10]. Un famoso xilograbado de *Fasciculo de medicina* de 1491 de Johannes de Ketham se propone ilustrar la localización general de los órganos del cuerpo (Fig. 321). Con frecuencia y acertadamente se ha comparado con un dibujo anatómico de Leonardo da Vinci realizado sólo unos pocos años más tarde (Fig. 322), pero hasta esta exploración del cuerpo femenino, si



321 Esquema procedente de Johannes de Ketham, *Fasciculo de medicina* (Venecia, 1491)

322 Leonardo da Vinci, *Estudio anatómico del cuerpo femenino*, h. 1510. Royal Library, Windsor, 12281

bien está basada en la autopsia, es en gran medida una visualización y ni siquiera del todo correcta. Aún así, está claro que la heroica visualización de Leonardo excluía la inserción de rótulos y leyendas que caracteriza a la imagen anterior. En esto Leonardo también fue pionero, ya que en sus dibujos científicos insertaba normalmente una clave de letras a la que se refería en el texto explicativo; un método que seguramente procedía de las demostraciones geométricas de la tradición de Euclides[11]. Este método, que damos por supuesto con demasiada facilidad, acabó por triunfar en los muchos xilograbados del libro de texto clásico de Georg Agricola sobre la minería, *De re metallica*, de mediados del siglo XVI. En la siguiente ilustración (Fig. 323) vemos junto a la letra A a un peón cargando roca partida en una carretilla, junto a la B la primera tolva, junto a la C el primer cajón con el asa marcado con una D, y así todo el recorrido hacia abajo hasta la X, la tercera cuba, y la Y, los tapones.

Este ejemplo, sin embargo, me ha sacado de la Edad Media y me ha alejado un poco de mi preocupación principal por la enseñanza de habilidades manuales. Incluso antes de que terminara el siglo XV hay un ejemplo precoz de una verdadera instrucción gráfica que exhibe la secuencia de ejecución en sencillos pasos: el libro de dibujo que muestra cómo pintar las



323 Xilograbado procedente de G. Agricola, *De re metallica*, Libro VIII (1556; según la edición inglesa, Nueva York, 1950)

324 Página procedente del libro de modelos de Gotinga, siglo XV. Niedersachsische Staats- und Universitätsbibliothek, Gotinga

volutas decorativas que adornaban los manuscritos e incluso los primeros libros impresos de la época (Fig. 324)[12]. El autor nos muestra en sucesivos pasos cómo dibujar y colorear las volutas hasta que adquieren un aspecto flexible y redondeado.

No conocía este temprano ejemplo cuando escribí *Arte e ilusión*, en donde ilustré una serie de manuales de dibujo un tanto posteriores, como el de Odoardo Fialetti de 1608, que comienza con esta instrucción de cómo dibujar los ojos de perfil (Fig. 325). Nótese que este tipo de instrucción gráfica es de algún modo un caso aparte, ya que aquí cada paso de la ejecución que se enseña deja un trazo permanente y puede por tanto ilustrarse con facilidad. Todavía se publican grandes cantidades de estos libros. Otro método que no desapareció nunca es la demostración por medio del contraste entre el modo correcto e incorrecto de acometer una tarea, por ejemplo sobre el modo correcto e incorrecto de sostener la pluma cuando se dibuja un mapa[13]. Si uno apoya la mano en la superficie no cabe duda de que emborronará el dibujo.

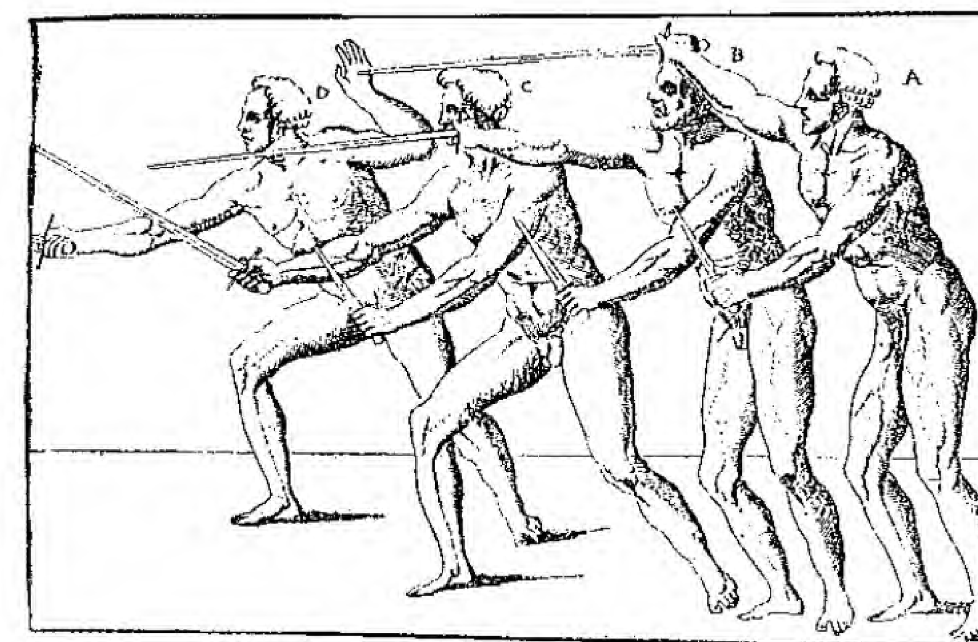
Quizá las instrucciones para escribir ocuparon el segundo lugar con respecto a aquellas otras sobre el manejo de la espada y otras destrezas de

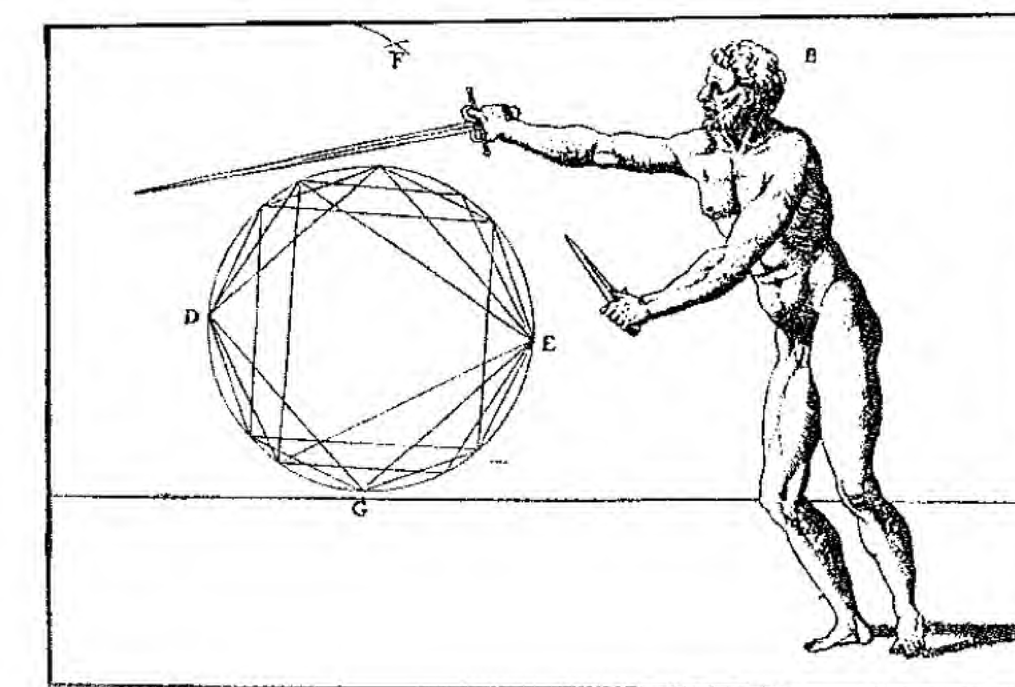


325 Ilustración procedente de Odoardo Fialetti, *Il vero modo ... per disegnare* (Venecia, 1610)

combate similares que formaban parte de la educación de un caballero. Se ha conservado un número bastante importante de estos manuales desde el siglo XV en adelante. Muchos de ellos son estrictamente prácticos y carecen de ambiciones artísticas, como el voluminoso libro de esgrima dibujado sobre papel por un tal Thalhofer, fechado en 1443, que también incluye instrucciones sobre la lucha y el combate desarmado (Fig. 328). Naturalmente también hay ediciones lujosas para uso de príncipes[14]. Las dos ilustraciones de las Figuras 326 y 327 proceden del manual de esgrima más sofisticado que conozco, adecuadamente titulado *Tratado sobre la ciencia de las armas*, de 1553 y obra de Camillo Agrippa. Una ilustración muestra bajo un mismo marco cuatro etapas del movimiento del esgrimista, rotuladas sucesivamente como A, B, C y D, en una secuencia casi cinematográfica. La otra ofrece una muestra de los movimientos del acero en una compleja figura geométrica, aunque debo confesar que no he conseguido ni mucho menos aprovechar del todo esta instrucción gráfica del ataque y parada.

Lo relevante de estos manuales para lo que nos ocupa es que el análisis de los movimientos forma parte de la destreza. Todos tienen un nombre familiar para el maestro de esgrima. Existe, por tanto, una transición natural desde la enseñanza de la esgrima hasta la enseñanza del baile; ciertamente el maestro de esgrima y el maestro de baile pueden haber sido la misma persona. Esta transición natural queda en evidencia en dos páginas del discurso de Thoinot Arbeau sobre el baile, del cual se publicó una traducción al inglés en 1967 (Fig. 329):















326, 327 Ilustraciones procedentes de Camillo Agrippa, *Trattato di scienzia d'arme*, 1553 (según Bascetta, vol. 2)

328 Ilustración procedente de Hans Thalhofer, *Fechtbuch*, 1443 (ed. G. Hergsell, Praga, 1901)

329 Ilustración procedente de Thoinot Arbeau, *Orchéosographie*, edición inglesa (Nueva York, 1967), págs. 184-185

Arriba pueden verse cuatro dibujos de los gestos que he descrito para usted, a saber: *Feinte, estocade, taille haute* y *revers haut*. Quedan los dibujos de los otros dos gestos que ve usted más abajo. Además de éstos, hay algunos movimientos corporales más, pero en mi opinión bastará con que los conozca por escrito sin necesidad de dibujos; la esgrima ya me ha familiarizado con todos estos gestos. Ahora dígame cómo bailar el *buffens*[15].

Otras formas de ejercicio también comparten con el baile y la esgrima la necesidad de un vocabulario técnico para describir los movimientos relevantes. Todavía utilizamos este tipo de vocabulario cuando hablamos de

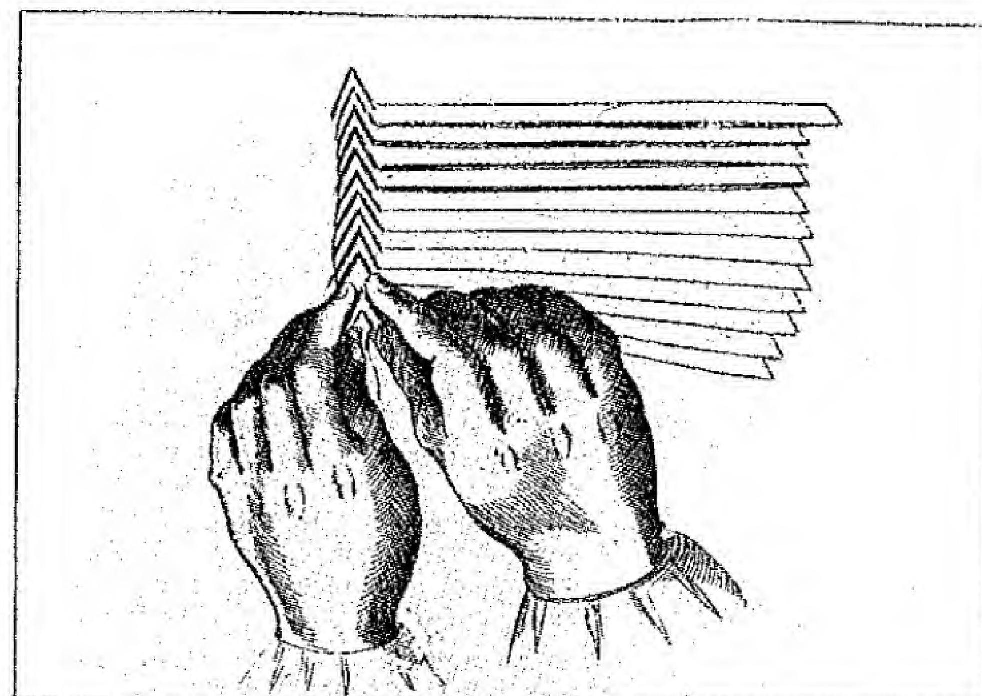
natación, como por ejemplo braza o crol. El primer manual ilustrado de natación, obra de un tal Everard Digby, apareció en Inglaterra en latín en 1587 y en inglés en 1595[16]. Uno de los más sofisticados y ambiciosos tratados ilustrados de este tipo, dedicado al atletismo, es una obra de un tal Giocondo Baluda de 1630 sobre diversos ejercicios a realizar sobre el caballo (Fig. 311). Como había hecho Agrippa antes que él, también ilustra los sucesivos movimientos de los atletas mostrando cinco fases de la acción desde diferentes ángulos, pero añade otro rasgo indicando la posición de los pies de forma esquemática.

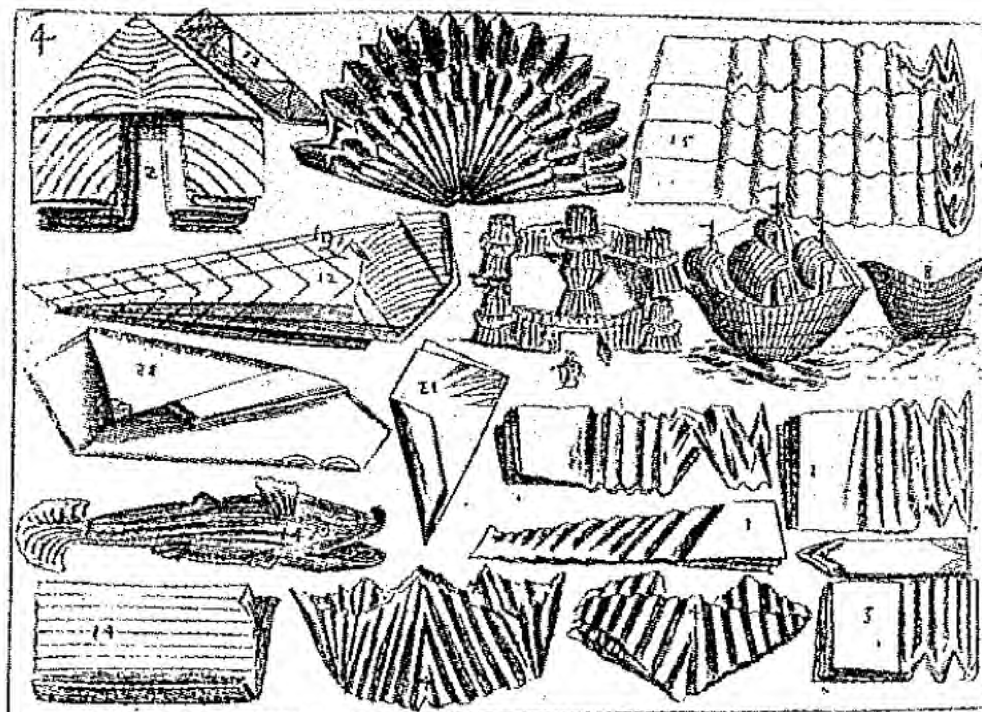
Un tratado de 1639 sobre el arte de la restauración contiene instrucciones sobre el doblado de las servilletas (Fig. 330), que puede ser uno de los primeros que ilustra la posición exacta de las manos al realizar la tarea así como el resultado deseado, que recuerda a la técnica japonesa del *origami*[17].

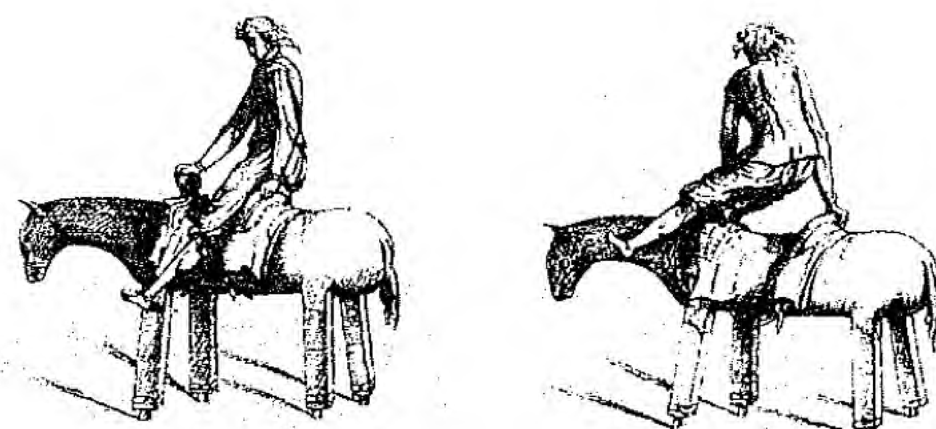
Pero todos estos ejemplos aislados quedan eclipsados por la gran empresa de la instrucción gráfica, la *Grande Encyclopédie* lanzada en 1751 por Diderot y D'Alembert a imitación consciente de la *Encyclopaedia* de Chambers; pero como el prefacio de la obra francesa anuncia orgullosamente, la de Chambers tiene treinta páginas de ilustraciones, y ellos se han propuesto que la suya tenga seiscientas. Ciertamente las grandes planchas de pliegos grabados de los suplementos ilustrados de la *Encyclopédie* formaban parte integral de esa gran empresa educativa, ya que estaba destinada, entre otras cosas, a desterrar el secreto de las tradiciones artesanas y demostrar la importancia para el público del comercio y de la industria invocando el espíritu y el ejemplo de Francis Bacon, quien hacía tanto tiempo ya había diagnosticado los prejuicios de la educación contra las destrezas manuales[18]. Volver las páginas de estos espléndidos volúmenes infolio significa ser transportado al siglo XVIII en los umbrales de la revolución industrial.

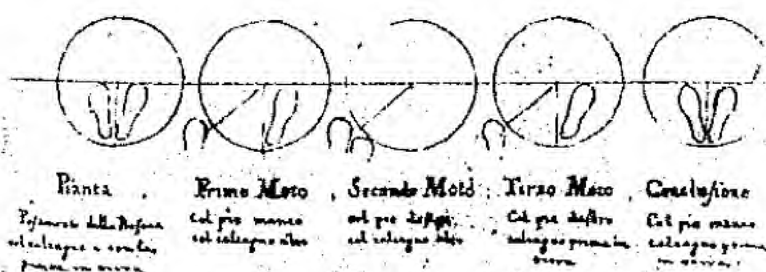
330 Ilustración procedente de M. Giegher, *Trattato delle piegature* (*Tratado de restauración*), 1639 (según Facciolo, vol. 2)

331 Ilustración procedente de Giocondo Baluda, *Trattato del modo di volteggiare e saltare il cavallo di legno*, 1630 (según Bascetta, vol. 1)



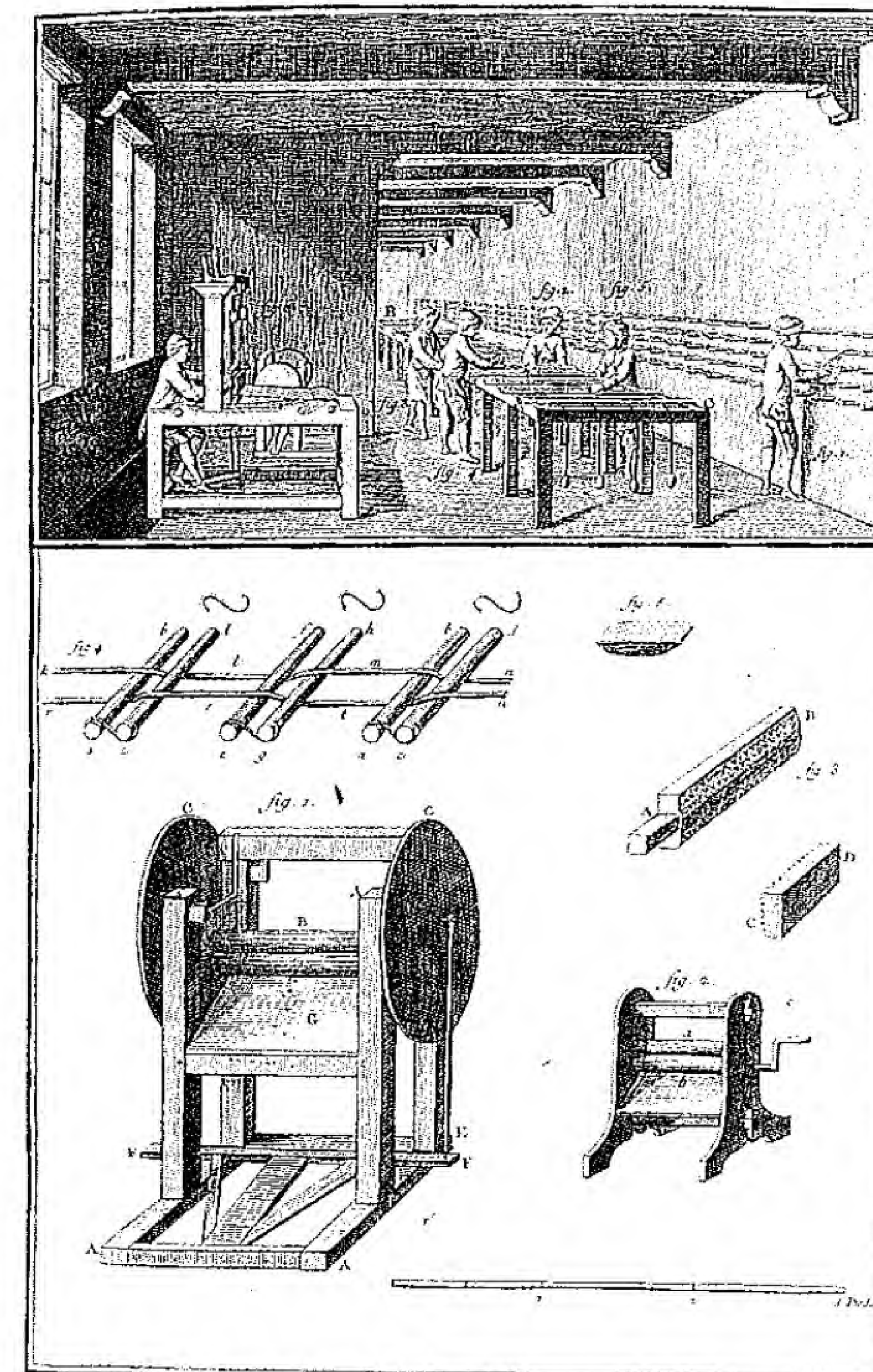


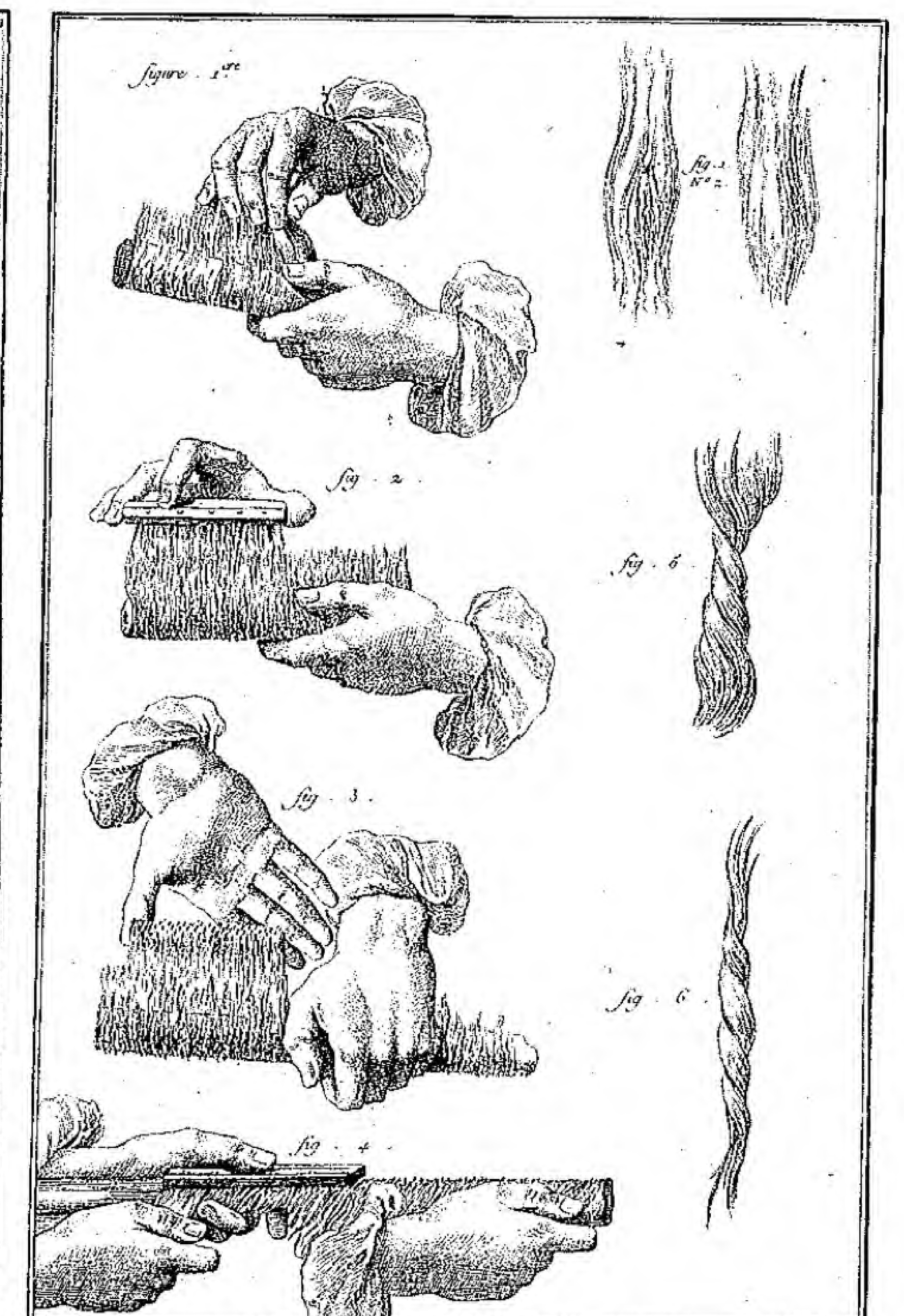




Las Figuras 332 y 333 muestran los primeros dos grabados del artículo dedicado al algodón en la sección *Oeconomie rustique*, que ilustran el interior de la sala de trabajo y la vista de la máquina, que después se analiza y mide cuidadosamente para aquellos que quieran leer la descripción. En el grabado siguiente podemos seguir la secuencia de trabajo manual desde la figura 1 a la 6 en la que la figura 1 tiene un comentario adicional. Naturalmente, las artes militares no quedan descuidadas. Los muchos grabados dedicados a las posiciones individuales de los soldados en desfile habrían alegrado el corazón de cualquier sargento mayor. Un tanto más teóricos son los grabados dedicados a la compleja tarea de las maniobras mientras llevan a cabo sus evoluciones, que son los de los movimientos de giro en formación. La Figura 334 ilustra el paso de un puente y la reagrupación de un destacamento.

332, 333 Ilustraciones procedentes de la *Grande Encyclopédie* (París, 1751), vol. 1, «algodón», ilustraciones 1 y 2



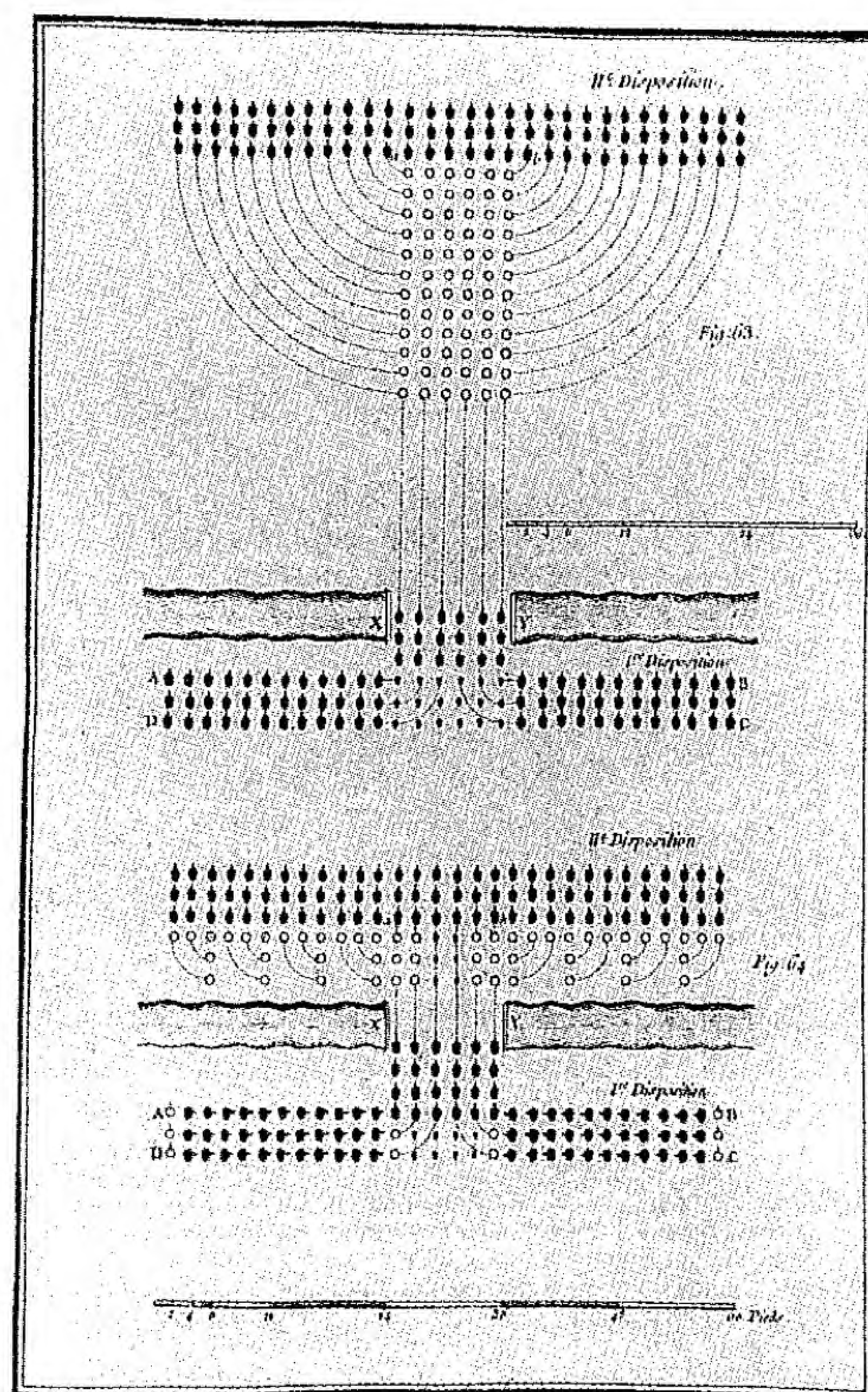


El resto de mi relato tendría que ocuparse de la tecnología y la sociología; en otras palabras, de los medios y las demandas que conformaron la historia de la instrucción gráfica hasta nuestros días. La mayor contribución de la tecnología en la instrucción gráfica es, por supuesto, el uso de la cámara fotográfica. Ha permitido que los profesores y autores de manuales ilustren las manos de los grandes maestros, como Malvine Brée ha ilustrado las manos del gran pedagogo Leschetitzky en el libro en el que expone la posición de las manos cuando se toca la escala musical. Un avance reciente es la llegada del vídeo para mostrar las manos de los concertistas de piano, ya sean tomadas de conciertos retransmitidos por televisión o hechas *ad hoc* para la finalidad de «clases de un maestro».

La creciente demanda de instrucciones visuales va de la mano de la popularidad de las manualidades fuera del taller y en el hogar. Un típico manual de esta naturaleza como la *Encyclopedia of Needlework* nos recuerda las laboriosas manos de las damas victorianas (Fig. 335). De mayor relevancia social son los manuales realizados con la primera máquina de coser, ya que nos recuerdan el aumento de las industrias domésticas que exigían estas instrucciones básicas en habilidades manuales. Pronto debió de haber queda-

334 Ilustración procedente de la *Grande Encyclopédie* (París, 1751), «artes militares»

335 Ilustración procedente de Thérèse de Dillmont, *Encyclopedia of Needlework* (*Enciclopedia del punto*), pág. 518



finger, you must pass the knot and the ends of thread as well, over into the left hand, and with the right hand pull the thread that lies on the right and draw up the loop, fig. 833.

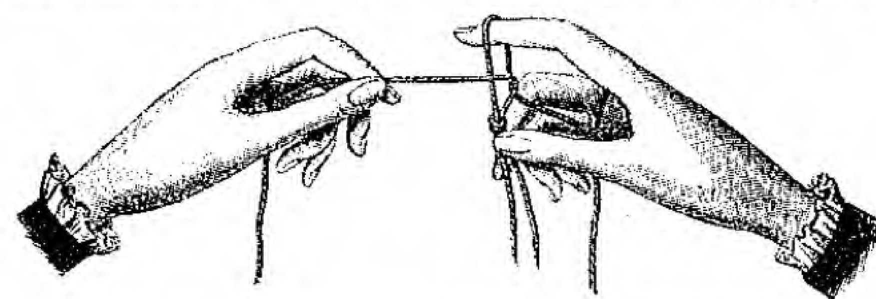


Fig. 831. Knotted cord. First position of the hands.

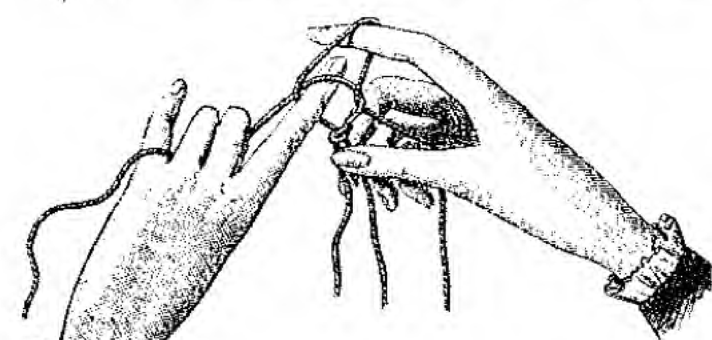


Fig. 832. Knotted cord. Second position of the hands.

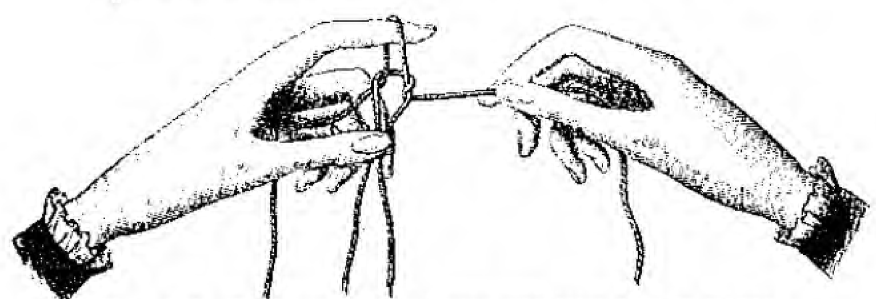


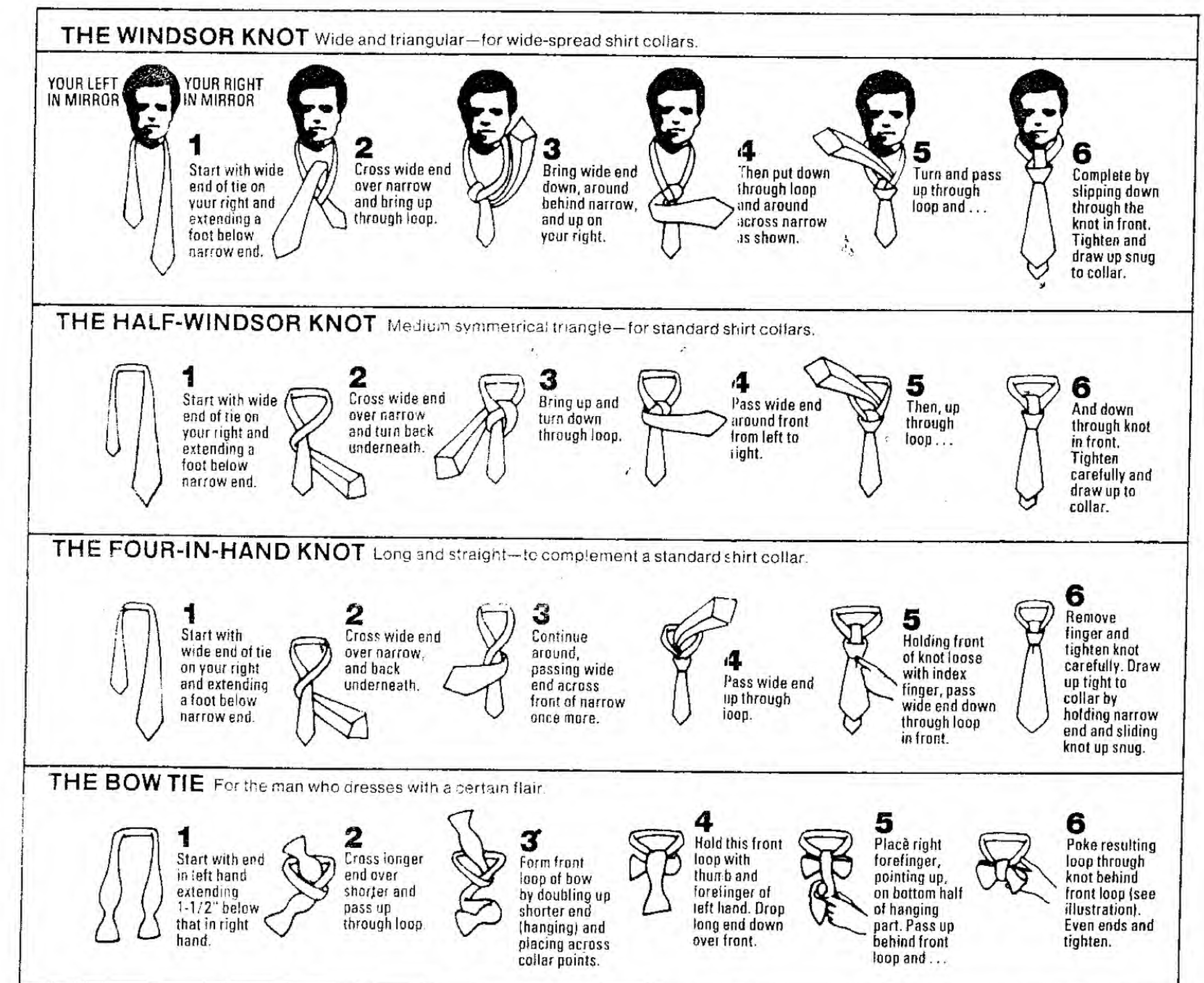
Fig. 833. Knotted cord. Third position of the hands.

In fig. 834, representing the fourth position of the hands, you are shown how the forefinger of the right hand lifts up the thread and passes through the loop on the left hand; the end will consequently also pass immediately into the right hand and the left hand will tighten the knot.

do de manifiesto cuánto podría beneficiarse la comercialización de herramientas e instrumentos de la adición de diversos tipos de folletos de instrucciones; hoy día es verdaderamente raro encontrar algún aparato que no esté explicado en varias lenguas también y con instrucciones gráficas.

Termino mi ensayo rindiendo tributo a esa gran tienda de Chicago llamada Marshall Field en la que compré una corbata, ya que siempre he guardado como un tesoro el folleto que me vendieron con ella (Fig. 336). A diferencia de otras guías, el dibujante se nos revela como alguien consciente del especial problema que supone el espejo, que transforma diabólicamente la derecha en izquierda y la izquierda en derecha, delante en detrás y detrás en delante. Sé que los automovilistas, los dentistas y los grabadores han superado esta dificultad y pueden realizar los movimientos inversos de aquellos que ven en el espejo. Yo no soy como ellos, y aunque he estudiado con especial atención las instrucciones gráficas sobre el modo de hacer el nudo de la corbata negra para uso de noche, revelaré aquí que de forma cobarde utilizo una corbata que ya tenga el nudo hecho.

336 El nudo de corbata Windsor, folleto, Almacenes Marshall, Chicago

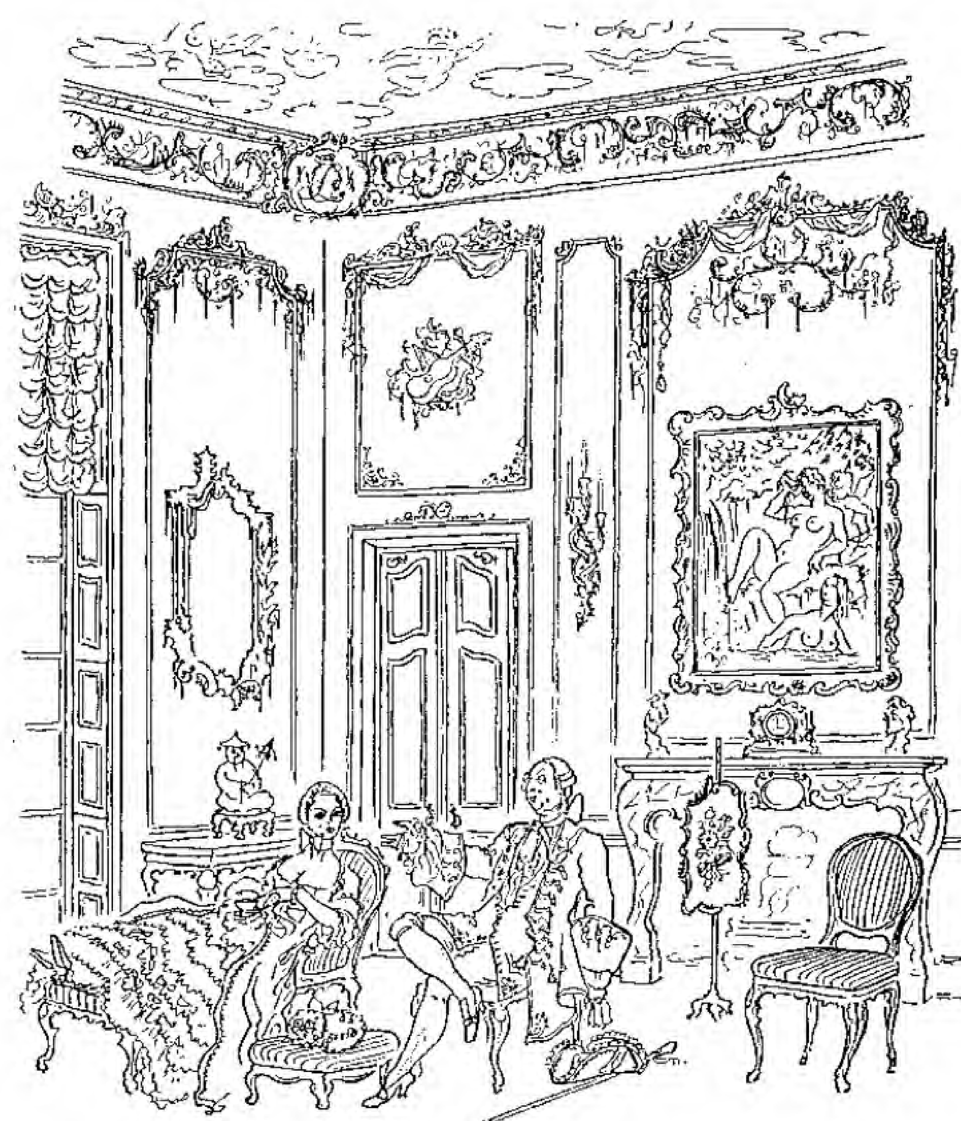


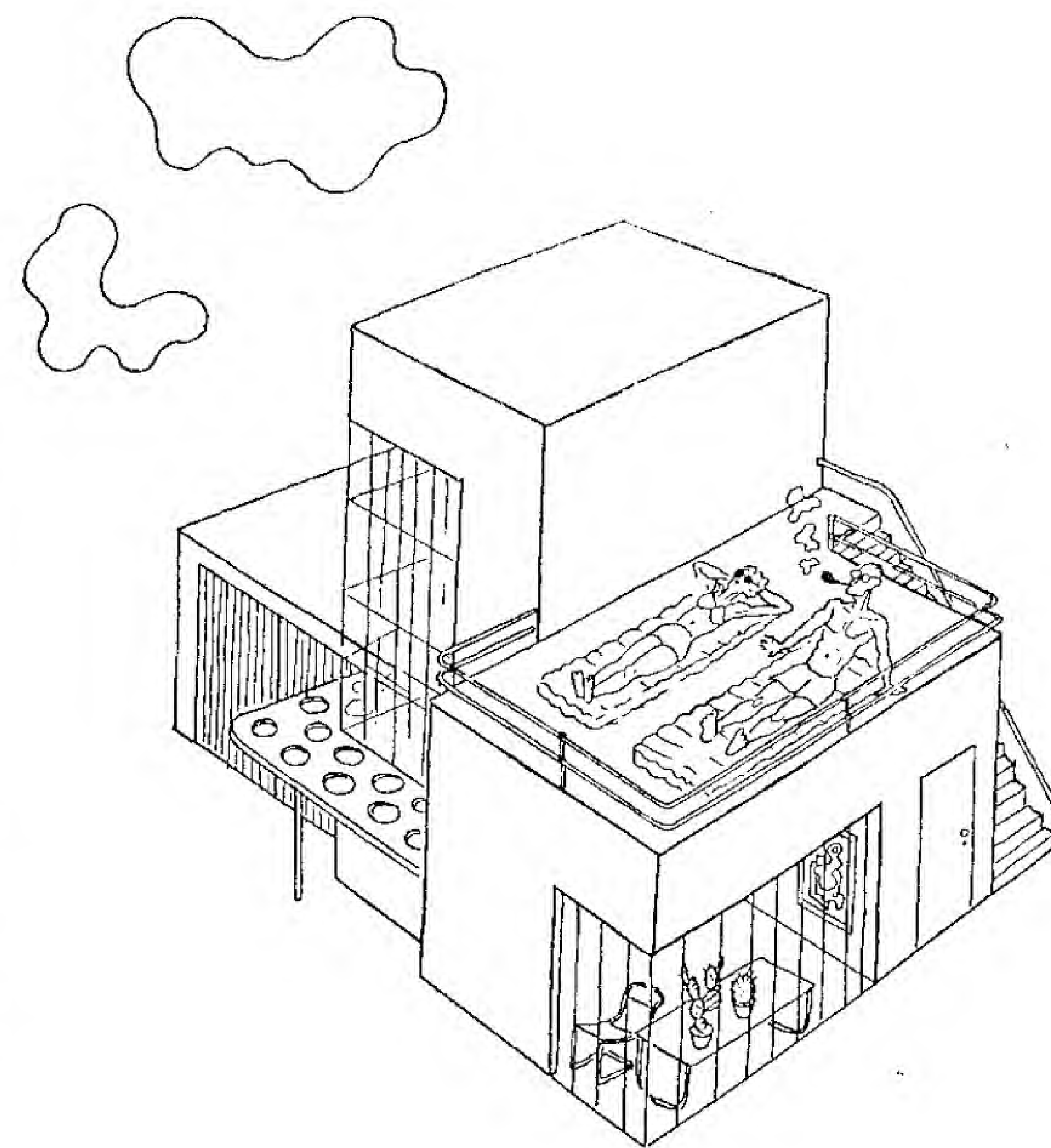
Capítulo 10 Estilos artísticos y estilos de vida

Conferencia Reynolds, pronunciada en la Royal Academy of Arts el 27 de noviembre de 1990; publicado por primera vez por la Royal Academy (Londres, 1991)

El título de este capítulo se comprende mejor si se comparan las dos ilustraciones del estudio satírico de Osbert Lancaster sobre la historia del estilo, al que considero el mejor manual jamás publicado sobre esta materia[1]. La primera ilustra el estilo de vida y artístico conocido como Rococó (Fig. 337); la otra se titula «Siglo XX, funcional» (Fig. 338), y debo dejar abierta la cuestión de si representa el estilo de una época pasada o del futuro.

Aunque el énfasis del libro recae sobre los escenarios arquitectónicos, la perspicaz mirada del artista también se ha ocupado del estilo de vida que asociamos con los respectivos períodos. A la elegante pareja del interior rococó le habría parecido impensable tomar el sol en el ático de su vivienda, del mismo modo que a sus tatara-tataranietos del siglo XX les habría parecido impensable llevar espada. Tampoco tengo que persuadir mucho al lector de que la imagen de una ninfa desnuda visitada por un Cupido que está colgada en el tocador del siglo XVIII estaría en buena medida fuera de lugar en la casa funcional, exactamente igual que lo estarían en el interior rococó el cactus y el cuadro que podemos vislumbrar en la planta de abajo.





337, 338 Osbert Lancaster, «Rococó» y «Siglo XX, funcional», procedentes de *Here, of all Places: The Pocket Lamp of Architecture* (Londres, 1959)

En estos casos solemos decir que ambas imágenes representan perfectamente el espíritu de sus respectivas épocas. Éste es un estereotipo que siempre me ha preocupado y al que, por mi parte, siempre he dado muchas vueltas[2]. No he visto nunca un espíritu y siento una aversión instintiva por todas las formas de colectivismo, ya se llamen racismo, nacionalismo o, si me permiten el término, espíritu de la época. Soy un individualista, y no puedo creer que seamos sólo marionetas bailando de los hilos movidos por un marionetista invisible que represente el espíritu de la época o, quizá, la lucha de clases. Ciertamente, he llegado a preguntarme si tenemos que postular semejante marionetista como si fuera un Súper artista que creara el estilo o los estilos de una época en sus diferentes medios. ¿No podría ser más bien al revés? ¿No podrían el arte y los artistas haber al menos contribuido en la creación de lo que denominamos el espíritu de la época? ¿No nos sentiríamos todos diferentes si nos pidieran que nos pusiéramos trajes del rococó, que usáramos pelucas empolvadas y que participáramos de la conversación elegante con una dama que toma chocolate a sorbos en lugar de tumbarnos en un tejado funcional esperando mejorar en salud y vigor? En este ensayo me ocuparé de estas dos interpretaciones opuestas del fenómeno del estilo. La primera, la de que el estilo es la expresión de una época, se ha convertido en un lugar común aquí en Occidente. Europa oriental está, o estaba hasta hace poco, dominada por la convicción opuesta, la creencia en que las consecuencias del arte son tan poderosas que requieren el control y la censura centralizados en todos los medios.

Si se me permite emplear una metáfora tomada de la medicina, podríamos calificar a la visión occidental de que el estilo es una manifestación o síntoma de la época como aproximación «diagnóstica». Esta habilidad diagnóstica ha sido el orgullo de eminentes practicantes de la historia del arte del pasado y, si lo interpreto adecuadamente, es todavía el objetivo de la denominada nueva historia del arte. La doctrina opuesta, que subraya los efectos del arte, ya sea como estímulo o como sedante, podría apodarse como interpretación «farmacológica». Aunque quizá no encontráramos este término en ninguna historia de la crítica de arte, la idea subyacente a ella resulta ser la primera de las dos. Los siglos anteriores estaban interesados por los efectos de las artes sobre la psique humana como tal, en lugar de por los estados mentales pasajeros de los artistas individuales[3]. En los *Diálogos* de Platón encontramos esta honda preocupación por la influencia de las artes, particularmente la de la música. Es bien sabi-

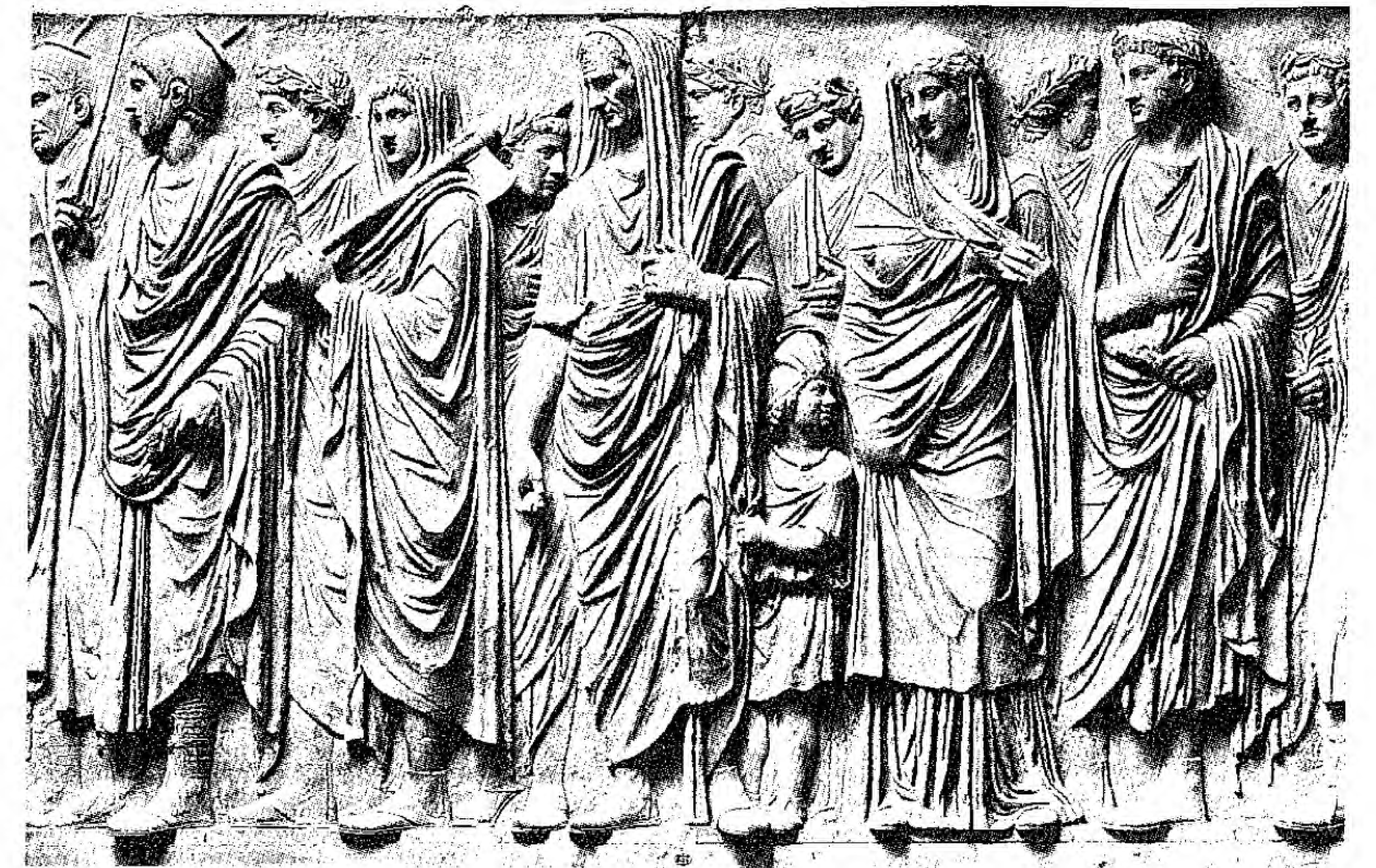
do que Platón quería que en el Estado ideal se prohibiera la música sensual y relajante: sólo se permitirían melodías austeras y tonificantes que alejaran a los jóvenes de la corrupción. Sin duda Platón habría aprobado más fácilmente a la pareja del tejado que a la del interior rococó.

Sin embargo, se ajusta a mi propósito que el mundo antiguo estuviera familiarizado también con la aproximación diagnóstica, en un contexto, además, que afectaba directamente a nuestro concepto de estilo. Ello puede verse en una carta del filósofo estoico Séneca el Joven escrita en respuesta a la pregunta de por qué en determinados períodos aparece un estilo literario corrupto. Naturalmente, su respuesta es moral. «Los discursos de las personas —dice él— se ajustan a sus vidas»; un estilo exuberante es síntoma de una sociedad extravagante. Exactamente igual que el modo en que un hombre camina o se mueve revela su carácter, así sucede con su forma de escribir[1].

El elocuente ejemplo de Séneca fue el del famoso magnate romano Mecenas, amigo del emperador Augusto, a quien todavía se recuerda y honra como generoso patrón de las artes. Los estoicos lo veían bajo una luz muy diferente: para ellos, su estilo era tan indisciplinado que su vestimenta era desaliñada. Ofreciéndonos ejemplos de sus tortuosas sentencias y exageradas metáforas que, por supuesto, son intraducibles, Séneca explica que «cuando se leen este tipo de cosas, ¿acaso no se acuerda uno inmediatamente de que es el mismo hombre que deambulaba siempre vestido de modo informal, [...] que aparecía en el banco o en la plataforma [...] llevando una túnica para cubrir su cabeza que dejaba a la vista ambas orejas, con el aspecto de un esclavo fugitivo de un hombre rico en una escena cómica?».

No he encontrado un retrato de Mecenas en que aparezca, por así decirlo, en mangas de camisa mientras asiste a la ceremonia en el cenotafio, ni tampoco en mi búsqueda he tenido la suerte de encontrar exactamente el tipo de esclavo cómico que menciona Séneca. Pero el famoso relieve del Ara Pacis (Fig. 339) en el que se muestra a Augusto en una ceremonia puede recordarnos las costumbres de dignidad en el vestido y en la conducta que eran *de rigueur* en el mundo romano. Es precisamente por esta razón por lo que las críticas de Séneca encierran el problema diagnóstico en una cáscara de nuez. Me pregunto si hay muchas personas hoy día que, al leer un pasaje escrito por Mecenas, concluirían inmediatamente que mostraba sus orejas. En pocas palabras, lo que Séneca objeta es, por supuesto, cualquier infracción del decoro, de las convenciones que gobiernan tanto el estilo de vida como el del discurso; pero para descubrir esta ruptura con fines diagnósticos se debe conocer primero la convención.

El arte modélico para el mundo antiguo era la oratoria; era en este arte donde la teoría del decoro estaba tan desarrollada que mantuvo su importancia al tiempo que sobrevivía la tradición clásica del arte occidental. Puede decirse que descansaba sobre la observación de que el uso lingüístico reflejaba los diversos estilos de vida de una sociedad jerárquica. El discurso modesto o humilde del pueblo llano difiere significativamente del lenguaje grandilocuente o elevado del potentado. Entonces y ahora, constituía una infracción al decoro el uso de vulgar jerga en una ceremonia solemne, exactamente igual que parecía ser ridículo utilizar lenguaje solemne o grandilocuente en las ocasiones triviales. Las reacciones de Séneca demuestran la sensibilidad altamente desarrollada de los romanos hacia cualquier desviación con respecto a la norma. Pero nótese que es esta desviación lo que para él es revelador. La norma, como la toga que llevan todos los dignatarios, es sólo un uniforme; dificultaría, en lugar de favorecer, un diagnóstico.



339 Augusto oficiando una ceremonia imperial, 13-9 a.C. Relieve de mármol procedente del Ara Pacis, Roma

Un ejemplo de la vida cotidiana demostrará esta conclusión: si en una oficina la convención es decir «buenos días» al llegar, no hacerlo puede entenderse como un síntoma de mal carácter o mala educación. La propia convención no tendría significación alguna para la aproximación diagnóstica. Sin embargo, si nuestros mayores no pensaran que decir «buenos días» inculca la actitud correcta hacia nuestros iguales, no insistirían en enseñar esta convención a los niños. Es bueno para ellos, ya que «los modales hacen al hombre».

Para volver a los estilos de vida, el primer presidente de la Royal Academy, sir Joshua Reynolds (Fig. 340), era, por supuesto, muy ducho en la doctrina clásica de la oratoria. Se podría decir que todos sus discursos están dedicados a la enseñanza del decoro (Fig. 341). Naturalmente, era el estilo noble y los elevados modales de los maestros canónicos del Renacimiento lo que por todos los medios trataba de inculcar a sus discípulos, y rara-





340 Sir Joshua Reynolds, *Autorretrato como doctor en derecho*, h. 1780. Royal Academy, Londres

341 Sir Joshua Reynolds, *Teoría*, h. 1799. Royal Academy, Londres

mente omitía advertirles contra su antagonista, que para él se encarnaba en la pintura holandesa: «No hay duda —dice— de que el estilo más bajo será el más popular cuando caiga en el dominio de la propia ignorancia, y que lo vulgar siempre se complacerá con lo que es natural en el sentido reducido y mal interpretado de la palabra»[5]. Pero Reynolds nunca abandonó la esperanza de que el estilo noble del arte que defendía pudiera transferirse al estilo de vida. Él creía que la Royal Academy podía contribuir a crear una sociedad mejor, pero no era un colectivista. Se dio cuenta de que los agentes de esta transformación debían ser los seres humanos individuales. Aquí está la conmovedora conclusión de su Discurso Noveno:

> El arte que profesamos tiene belleza por su objeto; nuestra labor consiste en descubrirlo y expresarlo; [...] es una idea que reside en el pecho del artista, quien siempre se desvive por transmitir hasta que, finalmente, muere sin conseguirlo; empero, es hasta cierto punto capaz de comunicarla, así como de elevar los pensamientos y ampliar las ideas del espectador; y, mediante el éxito de la obra de arte, puede hasta cierto punto difundirse, sus efectos pueden extenderse imperceptiblemente hasta convertirse en bien público, y encontrarse entre los medios para conferir a naciones enteras el refinamiento del gusto: si no conduce directamente a la pureza de los modales, al menos evita su mayor depravación desembarazando a la mente de los apetitos y conduciendo a los pensamientos, a través de sucesivas etapas de excelencia, hasta aquella de la contemplación de la rectitud y armonía universales que empiezan por el Gusto y culminan quizá, a medida que se exalta y se refina, en la Virtud[6].

En otras palabras, «nos ayuda a crear una sociedad virtuosa». No es que la esperanza de que el arte pueda contribuir a la virtud fuera nueva por completo en la época en que Reynolds hablaba. Pero normalmente la cuestión de los poderes didácticos del arte estaba relacionada con el tema que se encarecía a los artistas que pintaran, o quizá que evitaran. Entre los temas que se esperaba que pintaran, los grandes *exempla* de heroísmo antiguo seguían de cerca a los temas religiosos, y estaban especialmente recomendados por los reformadores académicos franceses del siglo XVIII[7]. Lo que era menos frecuente en la época de Reynolds era atribuir semejante papel didáctico no al tema, sino al estilo o manera de pintar que, según entendemos, había de elevar las mentes de los individuos de modo que se liberaran de lo que Reynolds llamaba «los apetitos» y prefirieran la contemplación de la rectitud, difundiendo lentamente este estilo de vida deseable a lo largo y ancho de toda la nación.

Pero Reynolds no habría sido el hombre enormemente inteligente que fue si hubiera creído que este deseable objetivo podía alcanzarse fácilmente. En su último discurso dijo que los hombres no habían nacido con el deleite por las artes en su estado más elevado[8]. Sin embargo, era precisamente en este contexto donde hubo de recurrir a una recomendación que encontró en los escritos de un crítico de la época, James Harris; una recomendación que bien podría parecer sorprendente, pero que guarda una importante relación con el tema que nos ocupa. Al hablar de las reglas del arte, que él consideraba bastante inmutables pero impopulares, Harris sugería que deberíamos al menos pretender disfrutar de buen arte, y que esta pretensión se convertiría gradualmente en algo de segundo orden; en las palabras que citaba Reynolds, deberíamos «fingir gusto hasta que notemos que el gusto viene; sentir que lo que comenzó en forma de ficción termina como realidad»[9]. En otras palabras, se nos pide que practiquemos la autosugestión. Si nos angustiamos al encontrar que una obra de arte a la que se considera maravillosa de forma generalizada en realidad nos repele, no debemos desanimarnos. Si decimos «¿acaso no es maravillosa?» con la suficiente frecuencia, podemos abrirnos paso hacia la genuina admiración. Nos habremos lavado el cerebro a nosotros mismos adecuadamente.

Aunque yo sería el último en recomendar la adopción de semejante actitud, no todas las intuiciones inoportunas de la psique humana son erróneas: somos más maleables en cuestiones de gusto de lo que nos gustaría admitir. Pero quizá nuestra reluctancia a admitirlo es, en sí misma, parte de la transformación histórica. En este aspecto nos encontramos en el lado opuesto del gran abismo que separa nuestras concepciones del arte y la expresión de las que Reynolds había heredado de la tradición clásica. Como

ya he indicado, para aquella tradición anterior el modelo de arte era la oratoria, el arte de despertar emociones. Todavía atribuimos este papel a lo que denominamos las artes escénicas, como el teatro o la música. En estas artes puede decirse que la relación entre emoción y expresión está invertida. La expresión puede venir primero y engendrar después la emoción, de modo que «lo que comenzó siendo ficción, termina siendo realidad». Piénsese en el comentario de Hamlet sobre el actor que llora lágrimas verdaderas al describir la muerte de Hecuba: «¿Qué es Hecuba para él, o él para Hecuba, para que deba llorar por ella?». El actor, diríamos nosotros, se ha adentrado él solo en ese dolor; los versos le han afectado del mismo modo que estaban destinados a afectar al público. Reynolds no tenía ninguna duda de que este mecanismo, que nosotros describimos con una metáfora de la ingeniería como «retroalimentación», debería tenerse siempre en cuenta en los análisis del propio arte. Su admiración por los grandes maestros del pasado le condujo a imitarlos —una práctica que también recomendó a otros—, como cuando se inspiró para su retrato de *Sarah Siddons como musa de la tragedia* (Galería de Arte Dulwich) en el *Isaías* de Miguel Ángel de la capilla Sixtina[10]. Escribió que «nuestros corazones así encendidos con frecuencia por aquellos a quienes deseamos parecernos, indudablemente captarán algo de su forma de pensar; y recibiremos en nuestro pecho alguna irradiación al menos de su fuego y su esplendor»[11]. Lejos de defender la hipocresía cuando proponía que repitiéramos los movimientos del gusto «hasta que los sintiéramos», Reynolds simplemente depositaba su confianza en la retroalimentación. Como platónico que era, creía firmemente en la validez objetiva de los valores que admiraba y confiaba en que nosotros también acabaríamos por descubrirlos.

Sin embargo, si uno lee sus Discursos puede percibir que era enteramente consciente de que la tradición que defendía ya se encontraba amenazada. Esta amenaza procedía precisamente de la teoría alternativa de la expresión que finalmente habría de prevalecer. Uno descubre que constantemente advierte a sus discípulos contra la creencia fácil en la inspiración y en el culto de moda al «genio original» que no tiene necesidad alguna de aprender de la tradición.

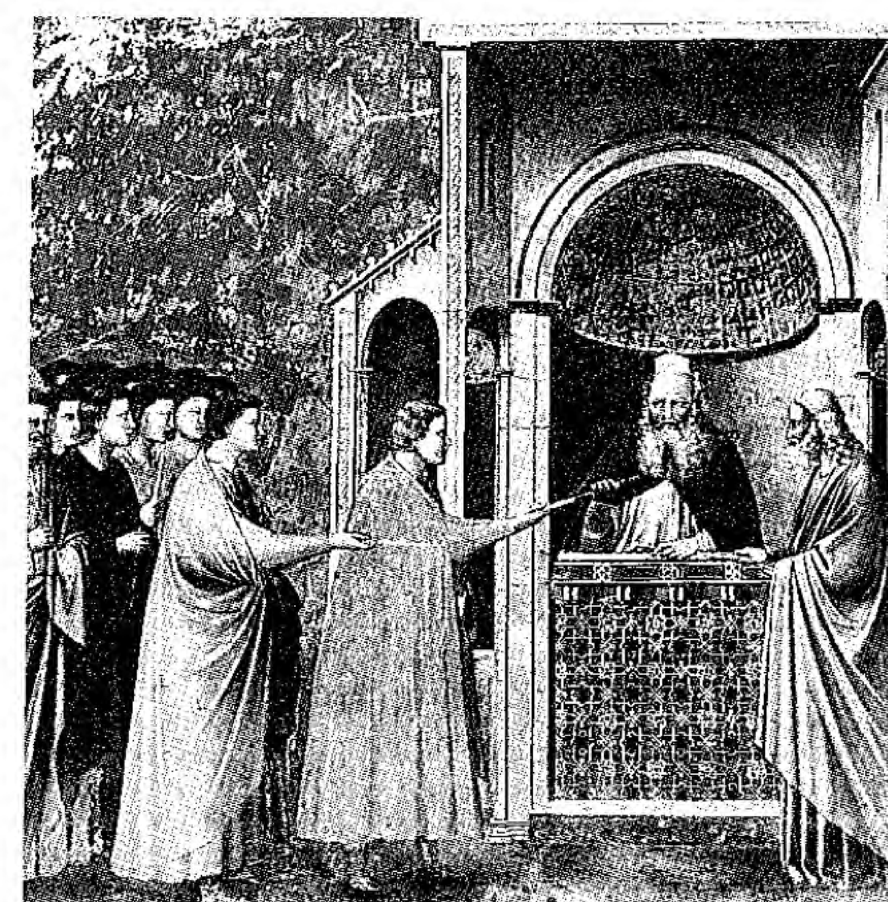
Todos sabemos que el ideal de arte como algo noble y ennoblecedor que Reynolds propugnaba era incapaz de resistir el ataque de los valores rivales que se agrupaban bajo el eslogan de la sinceridad[12]. En su seminal obra *The Mirror and the Lamp*[13], M. H. Abrams ha reconstruido este decisivo desplazamiento hacia la subjetividad que se produjo a finales del siglo XVIII y que afectó tanto al estilo de vida como al estilo artístico. Puede no ser casual que Jean-Jacques Rousseau, quien en las *Confesiones* alardeaba de su sinceridad, se hiciera retratar por Allan Ramsay (National Gallery of Scotland, Edimburgo) sin la peluca empolvada que todavía era *de rigueur* para la mayoría de los modelos de Reynolds. La transformación de la sociedad que vinculamos con la Revolución Francesa resonaba sin duda en las artes. Si la antigua retórica y sus descendientes habían reflejado las jerarquías sociales que abarcaban desde el más elevado hasta el más humilde, no es de extrañar que el gran estilo se identificara ahora con la afectación y que el humilde tuviera aspecto de sincero. Es bien sabido que uno de los manifiestos de su nuevo ideal era el prefacio añadido en 1800 por William Wordsworth a la segunda edición de sus *Baladas líricas*, en las que describía la poesía como «el flujo espontáneo de sentimientos poderosos» y atacaba los ideales vigentes de la «dicción poética»[14]. Entre los pintores, por supuesto, fue John Constable el que nunca dejó de criticar lo que él denominaba «manera», y quien luchó toda su vida por eliminar la artificialidad en aras de la sinceridad. Puede entenderse hasta qué punto se hacía sentir esta adopción de un estilo deliberadamente humilde (por hablar en términos retóricos) para expresar o manifestar también un estilo de vida en el fragmento que John Ruskin dedicó a Constable en su obra *Pintores modernos*. Ruskin, el líder de la Gran Manera y la dicción poética de Turner, creía que la «educación temprana y las amistades [de Constable] iban [...] contra él; inducían en él una morbosa preferencia por temas de baja estofa [...] sin embargo —admite Ruskin a regañadientes— sus obras merecen el más profundo respeto, son rigurosamente originales, meticulosamente honestas, están libres de afectación y son varoniles en su estilo»[15]. En otras palabras, Ruskin lo comprendía, pero no le gustaba.

La forma de sinceridad preferida por Ruskin era la de la Hermandad Prerrafaelista, cuyo nombre proclama ya el rechazo de Rafael, el maestro idolatrado de la Gran Manera. Si fueran necesarias pruebas para demostrar hasta qué punto lo que se experimenta como expresión depende de la desviación de la norma vigente, podrían encontrarse de nuevo en las palabras de Ruskin. Elogia la Hermandad «por la fundamental resistencia que tuvieron que ofrecer [...] a la belleza espúrea, cuyo atractivo ha tentado al hombre para que olvide, o para que desprecie, la más noble cualidad de la sinceridad»[16].

No tenemos por qué dudar de que pintores como Holman Hunt, el creador de *El pastor a sueldo* (Fig. 342), se sintieran particularmente sinceros al rechazar semejantes teatralidades y sensualidades como las exhibidas en *Venus y sus satélites*, de William Etty (Fig. 343). Lo relevante para esta cuestión es sólo su dudosa convicción de que los primeros italianos, como Fray Angélico, pudieran haber carecido del dominio técnico de períodos posteriores pero fueran, precisamente por esa razón, más sinceros que Rafael. El culto a los llamados italianos «primitivos» en el siglo XIX estaba enraizado en esta convicción. Los viajeros a Italia entraban en trance frente a los frescos de Giotto (Fig. 344) y gozaban con lo que ellos entendían como la expresión de una época mejor; verdaderamente un paraíso de inocencia. Fijémonos en la introducción al capítulo sobre Giotto de 1846 en *Sketches of the History of Christian Art*, de lord Lindsay:







342 William Holman Hunt, *El pastor a sueldo*, 1851. Galerías de arte de la ciudad de Manchester

343 William Etty, *Venus y sus satélites*, h. 1835. Galería de arte de la ciudad de York

344 Giotto, *Entrega de las varas a san Simeón*, h. 1309. Capilla de la Arena, Padua

La época que hemos de abordar ahora es, comparativamente hablando, una época de reposo y tranquilidad; la tormenta duerme y los vientos permanecen inmóviles, las corrientes van en una sola dirección y podemos navegar de isla en isla sobre una mar soleada, coqueteando con el tiempo, seguros bajo un cielo sin nubes y en saludos de inocencia y amor, dondequiera que la brisa pueda llevarnos. Hay en verdad en las producciones de estos primeros tiempos una sagrada pureza, una inocente *naïveté*, una gracia y simplicidad un tanto infantiles, una frescura, una audacia, una total libertad de afectación, un anhelo de todas las cosas verdaderas, amables y de buena reputación, que las invisten de una calidez peculiar en su especie, de la que incluso pocas de las obras más perfectas de la época madura pueden alardear[17].

No es necesario ser historiador del arte para reconocer en este sueño un producto integral de la imaginación del autor. La época de Giotto fue también la de Dante, cuando en las calles de Florencia resonaba el enfrentamiento entre los güelfos y los gibelinos y el poeta exiliado dibujó un espantoso fresco de los perversos tejemanejes de su ciudad natal. No es de extrañar que yo tenga tan poca paciencia con la idea de que el estilo artístico expresa el espíritu de una época. Jamás hubo una época que igualara la majestuosidad de los cuadros de Giotto.

Y sin embargo puede haber sido el atractivo de estas caprichosas interpretaciones del arte del pasado lo que contribuyera a la insistente demanda de que los artistas del presente deberían también, a su vez, expresar su propia época. No sorprende que el dicho de Daumier «il faut être de son temps» («uno debe pertenecer a su época») ganara tanto terreno entre los artistas del siglo XIX[18]. El cambio producido en el estilo de vida por la revolución industrial, la aparición del ferrocarril, el crecimiento de las ciudades y los avances de la medicina estaba obligando a plantear la pregunta de por qué los artistas debían continuar pintando dioses griegos o caballeros con armadura en lugar de *la vie moderne*[19], que tanto deleitó a Baudelaire en los cuadros de Constantin Guys.

Courbet fue uno de los muchos que insistieron en que «el arte [...] para un artista es simplemente un medio de aplicar sus facultades personales a las ideas y las cosas de la época en la que vive»[20]. Pero entonces, ¿cuál es este período, esta época? Es obvio decir que en cualquier época el escenario de la historia está poblado por diferentes generaciones de personas con puntos de vista, influencias, poder y gusto infinitamente diversos. Aquí podría acudir en nuestra ayuda la teoría del progreso postulando que aquellos que permanecen aferrados al pasado no cuentan. La época se identifica con la vanguardia que en solitario representa el curso de la historia. Era sin duda este credo persuasivo lo que condujo a la deificación de la historia que Popper ha denominado historicismo[21], la fe en una trama o plan subyacente que inevitablemente hace avanzar a la humanidad hacia un modo de existencia superior.

Fue Hegel en Alemania quien proporcionó un fundamento metafísico a este credo, Karl Marx quien intentó convertirlo en una ciencia predictiva y en Francia, el traductor de Hegel, Hippolyte Taine, quien lo popularizó en términos más sociológicos. Para comienzos del siglo XX, esta promesa utópica se había apoderado de las mentes de muchos artistas, especialmente los arquitectos, para quienes era necesario alcanzar su tiempo después de generaciones de eclecticismo estilístico. Las opiniones del arquitecto americano Louis Sullivan, a quien se reconoce como creador del rascacielos, son un caso pertinente: «El arte de la gente —escribió— es un reflejo o expresión directa de la vida de esa gente [...] En ninguna época y en ningún caso la arquitectura ha sido otra cosa que [...] una emanación

de la vida más íntima de la gente»[22]. Fue esta convicción lo que convirtió a tantos arquitectos en reformistas utópicos, en particular al discípulo austríaco de Sullivan, Adolf Loos, quien en vano trató durante mucho tiempo de transformar el estilo de vida de sus conciudadanos vieneses.

Recuerdo una reciente conferencia de uno de nuestros arquitectos destacados cuya obra con frecuencia admiro pero cuya argumentación —la cual debemos aceptar porque es de nuestro tiempo— me atreví a criticar. Le pregunté que por qué creía que él pertenecía más a nuestro tiempo que el resto de nosotros. Quedó realmente desconcertado. Y en un artículo de periódico se sugería hace poco que con el fin de educar el gusto público la Royal Academy debería estar siempre «ligeramente por delante de su tiempo»[23]. Uno puede preguntarse por qué me complico tanto la vida por lo que aparentemente es una cuestión puramente intelectual. Ojalá fuera así. Al principio he aludido a las consecuencias de la visión platónica de los efectos del arte sobre la sociedad que condujo al filósofo griego a proponer la prohibición de determinados tipos de música en su república ideal. Por desgracia ha quedado demostrado que surge una mezcla aún más explosiva si lo que he denominado la interpretación «farmacológica» del arte se fusiona con la visión del arte como síntoma. Creo que esto es precisamente lo que sucedió en las dictaduras totalitarias de Alemania, Italia, Rusia y China.

Esa lúgubre historia ha sido descrita recientemente en un libro muy documentado e ilustrado titulado *Totalitarian Art*, obra del *émigré* ruso Igor Golomstock[24]. Nadie necesita que se le recuerde el hecho de que en la Alemania nacionalsocialista los movimientos modernos fueron prohibidos y calificados como «arte degenerado»[25], pero la nota trágica de este episodio todavía puede llamar nuestra atención. Lo que era tan trágico fue que muchos de los líderes de estos movimientos, especialmente en Alemania, se inspiraban en la convicción de que al rechazar los estilos y convenciones del siglo XIX y volver la espalda al estudio de la naturaleza estaban preparando el terreno para una nueva época de espiritualidad pura. Esto se aplica a Emil Nolde (Fig. 345), quien coqueteó con el nacionalsocialismo, y en no menor medida a Wassily Kandinsky, cuyo libro sobre *De lo espiritual en el arte* es un manifiesto de mesianismo. En su lugar, por supuesto, el nuevo Mesías en la persona de Adolf Hitler decretó que era sólo él quien decidía cómo debería ser el futuro y el hombre nuevo del siguiente milenio. Esto puede haber sido platonismo enloquecido, pero al ridiculizar las tendencias alternativas calificándolas de degeneradas estaba utilizando el lenguaje del diagnóstico del arte. Tampoco la metáfora médica es aquí inadecuada. En la medicina del siglo XIX el problema de la herencia y la degeneración había empezado a ocupar un lugar preponderante, pero lo que había comenzado en un contexto netamente clínico atrapó pronto la imaginación de críticos y autores[26]. La herencia había de ocu-



345 Emil Nolde, *La Última Cena*, 1909. Statens Museum fur Kunst, Copenhague

par el lugar del destino. El ciclo de novelas de Zola de *Les Rougon-Macquart* se propuso trazar el destino de una familia en términos de herencia, y Nietzsche iba a determinar que esa misma moralidad era un síntoma manifiesto de decadencia en igual medida en Sócrates que en Richard Wagner. Hay una ironía adicional en el hecho de que fuera un ferviente sionista que escribía bajo el seudónimo de Max Nordau quien proporcionara munición a los nazis cuando produjo revuelo a finales de ese siglo con un libro titulado *Degeneración*[27]. En él demostraba su satisfacción por el hecho de que todos los artistas que no le gustaban o no podía entender, incluyendo a Whistler o a Cézanne, eran decadentes. Para poner las cosas aún peor, algunos artistas quedaron incluso prendados del eslogan y se vanagloriaron de la idea de que la decadencia era algo a lo que había que dar la bienvenida porque distinguía al creador refinado y sensible del burgués impasible y fuerte. No es de extrañar que la burguesía estuviera encantada con esta confirmación de sus peores prejuicios, ya que decidió que cualquier desviación de las normas aceptadas era síntoma de degeneración.

Sin embargo, necesitaba el ingrediente platónico para justificar la interpretación de que también había que destruir el arte degenerado para que no corrompiera la salud de la nación. Esta salud nacional sólo podía garantizarse y fortalecerse mediante imágenes de heroísmo y de belleza física. Italia, según parece, se salvó de una tragedia similar, en gran medida quizá, porque los modernistas italianos que establecieron las líneas maestras a principios de siglo fueron de hecho precursores del fascismo. Eran los futuristas que proclamaban a voz en grito la necesidad de hacer pedazos

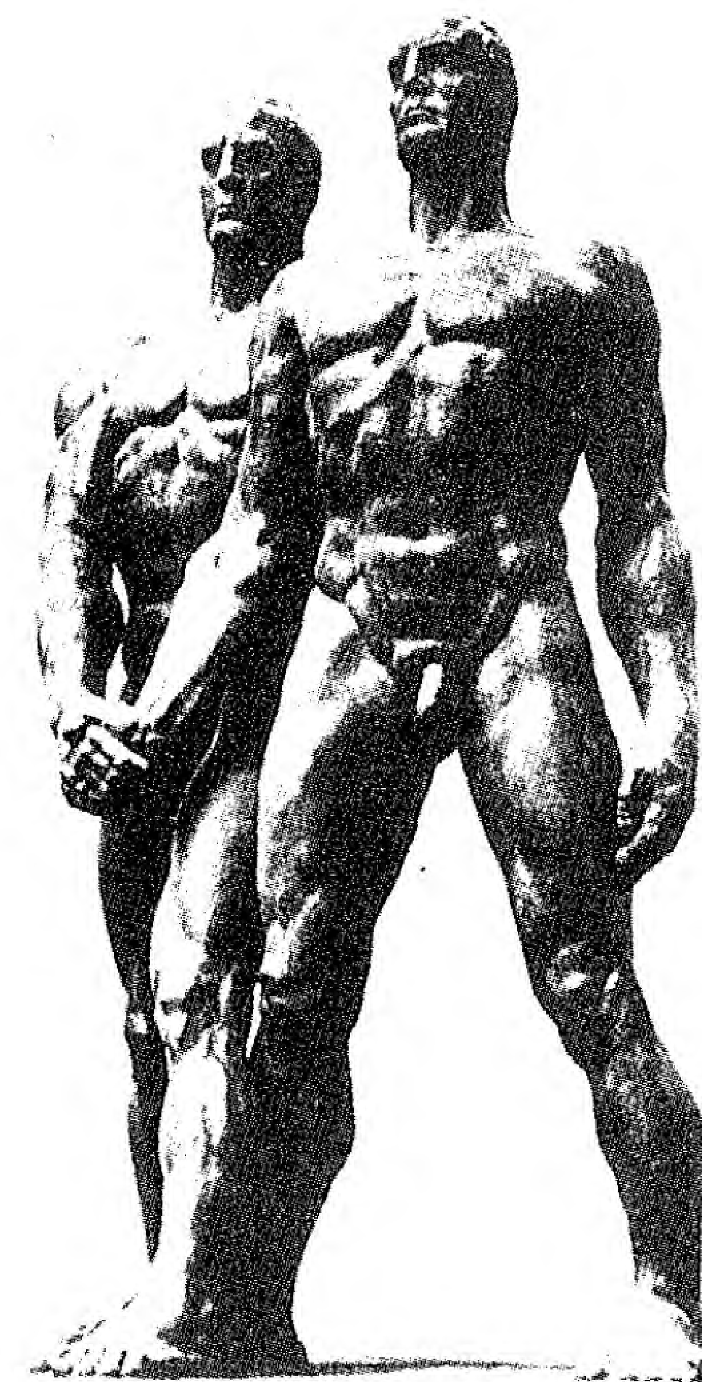

346 Umberto Boccioni, *Dinamismo de un ciclista*, 1913. Colección Mattioli, Milán

lo viejo y crear una utopía de veloces automóviles (o, al menos, veloces bicicletas) y gloriosas batallas (Fig. 346). Soy lo suficientemente viejo para haber escuchado en Viena a su portavoz, Marinetti, cuando ofreció una lectura de su poesía futurista hace más de sesenta años. Me temo que pensé que era sencillamente un payaso, ya que me sorprendió el ridículo contraste entre su aspecto de dandi —hasta en el brillo llamativamente resplandeciente de sus zapatos— y su salvaje discurso revolucionario en el que aullaba para imitar el ruido de las máquinas que tanto admiraba (Fig. 347).

Según el libro de Golomstock, parece que los artistas de la vanguardia rusa compartían en gran medida esta ideología megalómana. Ellos también aspiraban a la remodelación de la psique humana para una época venidera. En ese libro me enteré de que un tal Aleksei Gastev, comunista destacado, defendía que «el trabajador del arte debía permanecer junto al hombre de ciencia como ingeniero psíquico, [...] la propaganda orientada hacia la forja de un hombre nuevo es esencialmente el único contenido de las obras del futurista». Posteriormente Stalin se hizo eco de esta perspectiva[28].

En Rusia, en no menor medida que en Alemania o China, aquellos que detentaban los resortes del poder tenían sus propias ideas acerca de la utopía del futuro y demandaban un arte que era casi indistinguible del de la Alemania nazi (Figs. 348 y 349). Sin embargo, por muy estrechamente que se vigilaran las fronteras, las imágenes y perspectivas alternativas no podían mantenerse completamente a raya. La atracción ejercida por el fruto prohibido era irresistible. Era precisamente el tipo de arte que estaba prohibido el que parecía encarnar un estilo de vida infinitamente más deseable que aquel al que estaba condenado la mayoría.


347 Filippo Marinetti en Viena, 1924


348 Josef Thorak, *Camaradería*, realizado para el pabellón alemán de la Exposición Universal, París, 1937


349 Vera Mukhina, *Trabajador y agricultora colectivista*, realizado para el pabellón soviético de la Exposición Universal, París, 1937

Sería interesante reconstruir estas influencias y efectos con mayor detalle —el atractivo de la música pop o el arte abstracto—, pero sin duda el impacto más decisivo debe de haber sido el de los programas de televisión occidentales que podían verse en Alemania oriental, ya que éstos no simbolizaban simplemente un estilo de vida, sino que parecían mostrarlo, por falsos y distorsionados que pudieran ser en sus detalles.

Es un alivio poder mirar atrás para ver que esta pesadilla pertenece al pasado. Pero debemos dar la razón a aquellos que nos recuerdan que sus consecuencias en modo alguno han desaparecido. Tanto en la Alemania unificada como en muchas otras partes, tanto del este como del oeste, estará lejos de resultar fácil separar el oportunismo político de los logros artísticos. La Royal Academy, por supuesto, ha acabado por exhibir un pluralismo admirablemente ecuánime en su Exposición de Verano, pero en todas partes queda patente que el impuro vínculo entre alianza ideológica y preferencia artística no ha sido destruido todavía.

No creo que éste sea un tema adecuado para sermones morales, sino que merece un análisis sereno. Demasiado raramente encontramos este tipo de análisis imparcial en la literatura y en la crítica de arte, pero entretanto se ha desarrollado otra disciplina que bien puede ocupar su lugar: el campo de la psicología social.

No quiero introducir como si fuera una especie de *deus ex machina* una disciplina que no domino. No me entusiasma su jerga, pero al menos ofrece un punto de partida fresco porque su instrumento favorito, el cuestionario, debe seguir en cierto sentido los pasos de lo individual. Todo, naturalmente, se hace en interés del mercado en lugar de en el del historiador del arte. Quizá mi única credencial para mencionar esta aproximación es el hecho de que uno de sus pioneros, Pierre Bourdieu, me cita de vez en cuando en uno de sus libros, significativamente titulado *La Distinción* y con el ingenioso subtítulo de *Criterios y bases sociales del gusto* (*Critique sociale du jugement*)[29], que es una polémica réplica a la *Crítica del juicio* de Kant. En contraste con Kant, que consideraba que el juicio estético era algo completamente desprovisto de interés personal, Bourdieu trata de investigar en el impulso humano y en la necesidad que tienen los grupos de establecer su identidad distintiva diferenciando su estilo de vida del de aquellos a quienes consideran sus rivales, sus inferiores o incluso sus superiores.

No cabe duda de que esta necesidad ha existido siempre. No hay ninguna tribu, nación o clase social que no quiera distinguirse de sus vecinos. Por tanto, existe un instructivo paralelismo entre la fe en el Espíritu de la Época y aquellas otras formas de colectivismo como el racismo o el nacionalismo que he mencionado al comienzo de este ensayo. Exactamente igual que el historiador aprende a desconfiar de los estereotipos sobre los períodos y las épocas en cuanto profundiza un poco más en los acontecimientos del pasado, así el viajero serio acabará por desechar la fácil generalización sobre razas y pueblos que tanto ha predominado siempre en la imaginación popular. Quedará sorprendido por las diferencias de estilos de vida que encuentra, pero aquí, como siempre, surge la pregunta de hasta qué punto estas peculiaridades deberían contemplarse como la «expresión» exterior de determinada esencia invisible que sea común a todos

los miembros del grupo. ¿Acaso no es más probable que lo que se experimenta como «carácter nacional» se deba más bien a la «impresión» acumulativa de convenciones y tradiciones compartidas o, en otras palabras, a la cultura?[30]

Me enfrenté a esta cuestión cuando se me asignó la tarea de pronunciar algunas conferencias para prisioneros de guerra austríacos en este país hacia finales de la Segunda Guerra Mundial. Hay que reconocer que estos hombres tenían todos los incentivos para enfatizar su identidad nacional, ya que mediante ella esperaban liberarse de los alemanes. Pero aun así me sorprendió la forma en que insistían en *la distinction*: nosotros somos de trato fácil, ellos son rígidos; nosotros tenemos el vals, ellos sus marchas militares. En mi calidad de nacido en Viena que jamás ha dominado el vals, nunca me he tomado en serio estos estereotipos, y era consciente de las demasiadas personas austríacas, famosas e infames, a las que no cabía aplicárselos. Sin embargo, estas sencillas gentes creían evidentemente en lo que decían, y yo empecé a preguntarme si la imagen que ellos tenían de sí mismos era realmente tan irrelevante. ¿Podría ser que bailar la música de «su» Johann Strauss hiciera aflorar algún aspecto diferente de su personalidad que pudiera haber quedado eliminado o infradesarrollado si hubieran estado siempre expuestos a las marchas prusianas? Sin duda alguna, sabemos en nuestras propias carnes que semejantes efectos de la retroalimentación tienen sus límites; tanto el interés personal como la propaganda pueden borrarlos, así como también puede hacerlo el paso de las generaciones.

Es mediante estas transformaciones a lo largo del tiempo como debemos ocuparnos de volver sobre la forma de colectivismo conocida como Espíritu de la Época. Sabemos que se puede persuadir fácilmente a los jóvenes de que establezcan su identidad *vis-à-vis* con otra generación anterior mediante un tipo de música, un lenguaje o un arte diferentes. Sin duda alguna la ideología del progreso facilitó este tipo de ruptura con el pasado en las sociedades conservadoras, pero hubo otros factores sociales que contribuyeron a la aceleración de este cambio. Para decirlo brevemente, el viejo orden encarnado en la estructura jerárquica de la sociedad se ha debilitado mucho mediante la creciente movilidad. Cuando Reynolds hablaba a sus discípulos acerca de la vulgaridad y la grandeza, ellos reconocían y aceptaban los tintes sociales de estos términos, e incluso cuando los *bohémiens* franceses proclamaban su objetivo de *épater le bourgeois* sabían de qué clase social querían distinguirse. Nuestra sociedad está ciertamente lejos de carecer de clases sociales, pero está mucho menos estructurada que en el pasado. He ahí que incluso los bienvenidos avances pueden tener efectos colaterales menos deseables, ya que el hombre sigue siendo un animal social que busca siempre la protección de un grupo. Basta asomarse al mundo para ver cómo la desintegración de una vasta estructura de poder ha





350 Ilustración de moda, h. 1910

351 Fotografía de moda procedente de *The Observer*, 20 de enero de 1991 (fotografía de David Woolley)

desembocado en la aparición de una serie de subgrupos que reclaman una identidad independiente. De ahí también la tendencia que observamos más cerca de nuestro hogar de reemplazar las élites tradicionales por originales grupos de élites anti-elitistas que caracterizan a nuestra denominada cultura juvenil.

Durante algún tiempo me he interesado por el modo en que se espera que los modelos de la moda persistan o desaparezcan. Estas cambiantes convenciones me parecen un campo de pruebas perfecto para la teoría de la retroalimentación de la expresión a la que he aludido. Trate el lector de adoptar la diferente pose de las dos modelos que aparecen en la ilustración (Figs. 350 y 351) y sabrá a lo que me refiero. La pose no expresa tanto un estado mental determinado como lo afecta. Sería más fácil mantener una breve conversación elegante si uno adopta la pose del modelo de 1910 que si uno adopta la postura de la joven que escogí de un número de *The Observer*.

Uno se pregunta qué habría pensado Séneca del atuendo y el porte de esta joven; quizá habría acertado en su diagnóstico de que no tenía conocimiento ninguno de la sintaxis ni la ortografía. Pero todavía hay una diferencia entre su aspecto y el del viejo Mecenas censurado por el filósofo. El romano pensaba obviamente que no tenía por qué preocuparse por el decoro ya que, después de todo, él había alcanzado ya la cima del éxito. Su conducta era más bien la del arrogante desdén recomendado y denominado *sprezzatura* en *El cortesano* de Castiglione. La versión moderna sugiere un agotador esfuerzo por romper todos los tabúes del libro. Cualquier

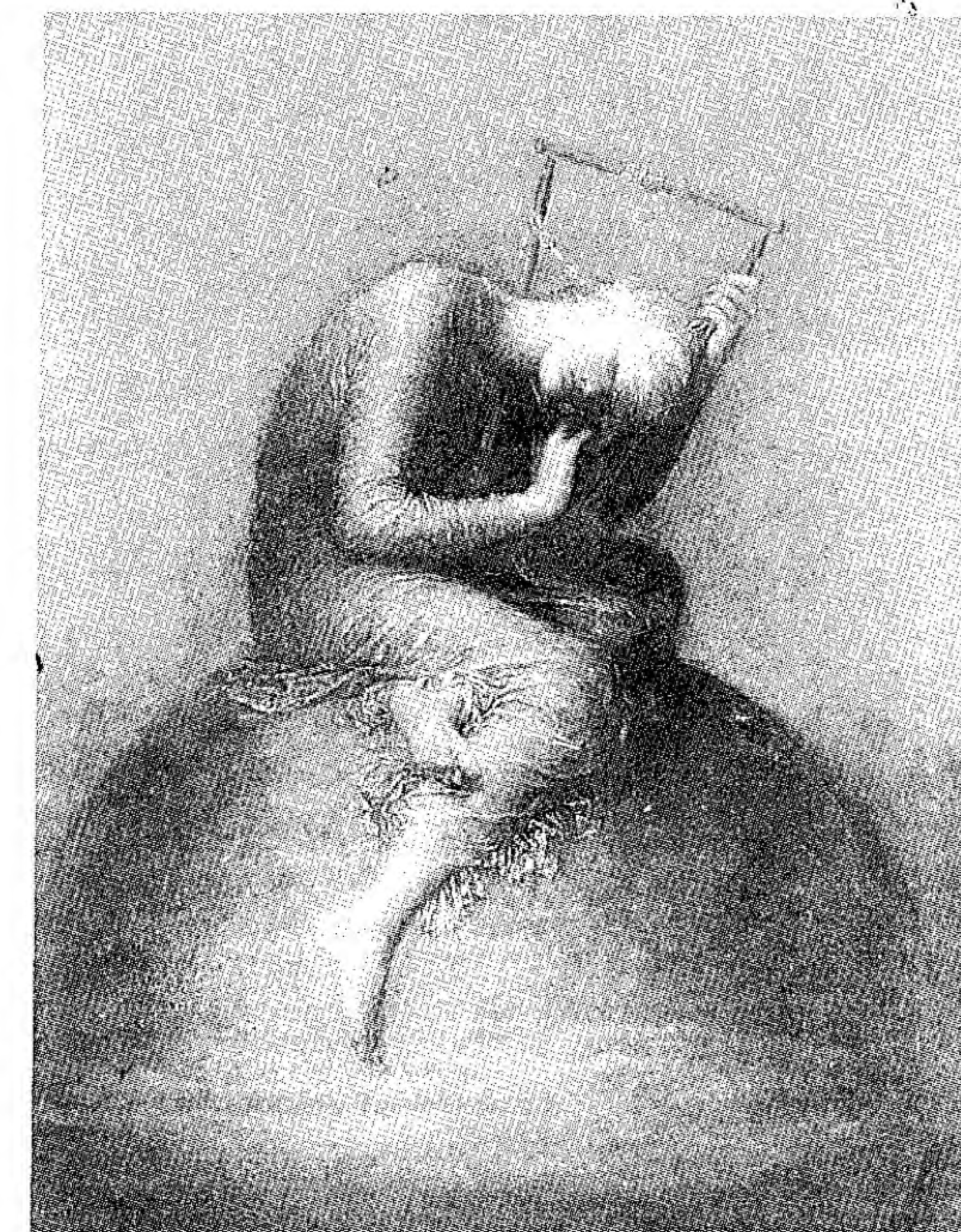


352 Max Beerbohm, *Autorretrato*, procedente de *The Poets' Corner* (Londres y Nueva York, 1943)

manual de conducta para señoritas indicará a qué me refiero. Aquí, como siempre, es la desviación de la convención lo que se pretende que nos impresione, pero en cuanto la desviación se convierte en una nueva convención, lo que he denominado «la lógica de la feria de las vanidades»[31] conduce inexorablemente a su desaparición. Por lo que sé, esa evolución puede haber empezado ya, y podemos aproximarnos a un ideal posmoderno de anti-anti-elitismo tanto en la moda como en la construcción.

Albergo pocas dudas sobre el hecho de que en nuestro tiempo este tipo de proceso se ha visto acelerado por la televisión, que transmite nuevos modelos prácticamente a todos los hogares y sirve a intereses creados en una fugaz renovación. Pero las fuerzas sociales y psicológicas sobre las que descansa no sólo gobiernan el cambio de las modas, sino también los estilos artísticos.

Lleva más tiempo producir y comercializar el arte que la ropa, pero creo que en raras ocasiones el deseo de *la distinction* ha estado ausente de la evolución de los estilos artísticos. Creo que al estudiar los datos y testimonios de nuestra época podemos atrapar estos movimientos, por así decirlo, por sus alas, y debería citar dos ejemplos de este tipo. El primero es un fragmento escrito por G. K. Cherteston en 1904. Chesterton estaba escribiendo una biografía de Watts (Fig. 353), quien todavía vivía en aquella época, si bien se sentía obligado a defender su empresa de ensalzar a un maestro de lo que obviamente era ya una época pasada:



353 G. F. Watts, *Esperanza*, 1860. Tate Gallery, Londres

No hay en la historia un elemento psicológico más extraordinario que el modo en el que un período se vuelve súbitamente ininteligible. En un instante, para comienzos de la época victoriana, hemos perdido las claves. Esto siempre sucede repentinamente: un murmullo recorre los salones. El señor Max Beerbohm [Fig. 352] agita una varita mágica y toda una generación de grandes hombres y grandes avances parece de repente enmohecida y carente de sentido[32].

¿Cuál era el murmullo que recorría los salones? Supongo que era la frase *vieux jeu*. En ocasiones basta con adoptar un determinado tono de voz al pronunciar ciertas palabras, como por ejemplo «concienzudo» o «grandilocuente»; ese mismo rasgo puede calificarse fácilmente como «portentoso», «dramático», «sensiblero» o «kitsch», y toda una moda artística puede desecharse porque se haya convertido en algo ligeramente despreciable. Recordemos cómo las palabras «sentimental», «anecdótico» e incluso, lamento decirlo, «académico» cambiaron de coloración para significar todo lo que se había vuelto tabú. Sería interesante escribir una historia del arte en términos de este tipo de rechazos y aversiones domésticas. Sugeriría que realmente deberíamos invertir el consejo que nos daba Harris de que deberíamos «fingir un gusto hasta que lo sintamos». La versión mejorada diría



354 Walter Sickert, *Ennui*, 1914. Tate Gallery, Londres

«mófese de un gusto hasta que nadie lo sienta». De hecho, no son tanto los ideales compartidos lo que determinan una época como las aversiones compartidas. Afortunadamente, estas aversiones todavía dejan mucho campo para que los jóvenes artistas hagan lo que quieran —bien o mal— siempre que presten atención a estas prohibiciones sociales. Por tanto, al acercar de algún modo la historia del gusto artístico a las fluctuaciones de la moda no tenemos ninguna necesidad de rendirnos al relativismo en la estética como ha hecho Bourdieu. Basta pensar en la escena artística de Inglaterra en torno a 1904, cuando escribía Chesterton, y en los diferentes talentos y dotes exhibidos por artistas tales como Walter Sickert (Fig. 354), Wilson Steer o Augustus John. Todos ellos preservaron su integridad artística, pero me sorprendería ver un cuadro de esa época que emulara las altruistas ambiciones de Watts.

Naturalmente, en el seno de estas amplias latitudes surgen nuevos núcleos y nuevos antagonismos que pueden convertirse en tendencias o incluso en estilos. El mecanismo queda ilustrado de forma elocuente en un libro titulado *Evolution in Modern Art* escrito en la década de 1920[33]. El autor recordaba cómo a comienzos del siglo, durante sus visitas a París, sus amistades artísticas trataban de quitarle la costumbre de los perezosos hábitos visuales que le habían impedido apreciar a los impresionistas, y cómo finalmente mientras paseaban consiguieron convencerle de que las sombras no siempre eran grises, sino que a veces eran violetas.

Unos diez años después, en otra visita a París, Frank Rutter descubrió que los artistas jóvenes ya no estaban interesados en la verdadera apariencia de la naturaleza, sino sólo en ideas y teorías abstractas. «Una nueva frase era una inspiración; una nueva palabra, un gozo. Un día un pintor al que conocía acompañó [...] a un estudiante de ciencias a una conferencia sobre mineralogía. Volvió de lo que había sido una instructiva tarde con una nueva palabra: *cristalización*. Estaba [...] destinada a convertirse en un talismán[34].» Poco después, sentado en un café, Rutter recuerda que señaló imprudentemente que admiraba a Velázquez. «¡Velázquez! —fue la airada reacción—, ¡pero si no tiene ninguna cristalización!» No tenemos que aceptar esta historia como una verdad evangélica para considerarla una parábola instructiva. Por supuesto que Rutter estaba equivocado al insinuar que era este oportuno encuentro lo que condujo al auge del cubismo, pero aun cuando hubiera estado en lo cierto ello no explicaría la originalidad e ingenio con que Picasso y Braque consiguieron hacer un nuevo tipo de pintura aplicando a ultranza un eslogan (Fig. 355). En mi calidad de individualista empedernido, no creo que las presiones sociales de las que estoy hablando puedan jamás determinar ni explicar el talento que puede dar lugar a la maestría, pero aquéllas no pueden apartarse de la ecuación cuando queremos explicar su éxito o su fracaso. El lanzamiento de cualquier innovación se puede contemplar como un experimento social, y el aleja-



355 Pablo Picasso, *Retrato de Ambroise Vollard*, 1909-1910. Museo Pushkin, Moscú

miento radical de la norma que supuso el cubismo habría sin duda nacido muerto si el terreno no hubiera estado abonado por la ideología del historicismo, por el miedo de quedarse atrás en el camino hacia un futuro desconocido. Si para poder triunfar la pintura cubista exigía un esfuerzo, el ambiente estaba lleno de rumores sobre otras asombrosas novedades en credos ocultos, en la filosofía y en las ciencias, que parecían hacer caso omiso del sentido común[35]. Al subrayar que el gusto por estos acertijos visuales era un gusto adquirido no estoy tratando de sugerir que el juego no mereciera la pena. De hecho, aquellos que descubrieron sus placeres podían experimentar, en las famosas palabras de Reynolds, «un sentimiento de felicitación al reconocerse capaces de semejantes sensaciones»[36]. No podía resumirse de forma más contundente la recompensa por haber conseguido *la distinction*.

La estética no es una ciencia exacta; tampoco la psicología social. ¿Quién se atrevería a cuantificar la proporción de ingredientes objetivos y subjetivos en la composición química de una experiencia como ésta? Aun así, soy consciente de que al asignar el papel de catalizador a las murmuraciones y los eslóganes vigentes en París entre los artistas e intelectuales de la época puede parecer que he hecho concesiones a mi pesadilla, el espíritu de la época. Espero, sin embargo, poder insistir en la diferencia entre una hipótesis causal y las afirmaciones de nuestros diagnosticadores que distingue en el cubismo de Picasso un síntoma de ese mismo *Zeitgeist* que también se manifestaba en la teoría especial de la relatividad de Einstein.

Una vez atravesado un territorio tan amplio, es momento sin duda de que regrese, después de este paseo tan accidentado, a nuestros ejemplos iniciales. No es difícil distinguir los principios de exclusión o evitación que vinculan los estilos artísticos ilustrados por Osbert Lancaster con sus respectivos estilos de vida. Obviamente, la élite social que cultivó el rococó en la Francia y Alemania del siglo XVIII (Fig. 337) deseaban eliminar de su entorno y su modo de vida todo aquello que fuera zafio, grosero, anguloso y poco refinado, igual que la concienzuda pareja del ático (Fig. 338) no podía sentirse mejor por haber despreciado la vulgaridad de un adorno que consideraban tan próximo al crimen. Puede ocurrir perfectamente que la satisfacción de este deseo «hiciera florecer» también determinadas tendencias en sus personalidades, como las ganas de jugar —en el primero— o la eficiencia —en el otro—, tendencias que también razonablemente han teñido la elección de sus palabras, sus gestos y sus expresiones faciales.

Pero aun cuando, como sugerí al principio, asumir el atuendo del rococó puede hacernos «sentir diferente», no debemos caer en la tentación de concluir, como han hecho algunos historiadores, que «el hombre del rococó» era una especie completamente diferente que no tenía nada en común con su descendiente del siglo XX[37]. Fue esta fatal ilusión lo que desembocó en el utópico intento por parte de los *«terribles simplificateurs»*[38] de poner de moda un «hombre nuevo» mediante el control de los poderes del arte. Aquí el marionetista estaba destinado a fracasar, porque los seres humanos desarrollan su existencia en muy diferentes planos. Pueden ceder a presiones sociales en un aspecto y guardar celosamente su privacidad en otro. El hombre del tocador puede haber sido un fiel miembro de la Iglesia o un ávido lector de Voltaire, igual que la pareja del tejado puede haber sido partidaria de la ciencia o haber pertenecido a un grupo con un culto estrafalario. No debemos olvidar nunca que el estilo, al igual que cualquier otro uniforme, es también una máscara que esconde tanto como revela.

Capítulo 11 Lo que el arte nos dice

Crítica del libro de Francis Haskell, *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1993)*, publicada en *New York Review of Books* (21 de octubre de 1993), págs. 60-62; reimpreso con revisiones

Con su libro espléndidamente escrito y bellísimamente editado, Francis Haskell ha roturado una tierra completamente nueva. Hay bibliotecas llenas de libros de historia y sobre el método de la historiografía que abordan el desarrollo de la crítica histórica, la utilización de fueros y documentos y (más recientemente) la evaluación estadística de los registros personales; pero ninguno de ellos se ocupa mucho de la utilización de las evidencias visuales por parte de los historiadores. No es que el lector deba esperar o temer pesadas disquisiciones sobre el método. Al contrario, el autor adopta ese adecuado enfoque de abordar cualquier problema pasando revista a las contribuciones de sus predecesores y se remonta, al menos, hasta Aristóteles. Aunque, en verdad, mientras que por regla general Aristóteles dedicaba unas pocas secciones superficiales a dicha mirada retrospectiva, Haskell ha llenado nada menos que 495 páginas eruditas y ricas en anécdotas e incidentes casi olvidados.

No sería necesario decir que, asimismo, debía ser selectivo en esta pionera tentativa: selectivo no sólo respecto a los personajes de los que escogió ocuparse, sino también en lo relativo a los problemas que planteaban las evidencias visuales en el sentido más amplio. Desde este punto de vista, el libro se divide claramente en dos partes bien diferenciadas. Los primeros cuatro capítulos abordan lo que el autor denomina «el descubrimiento de la imagen». Aquí se ocupa fundamentalmente de la información fáctica que, entre los siglos XV y XVIII, los numismáticos, anticuarios y arqueólogos trataron de obtener de los monumentos del pasado acerca del aspecto de los retratos, los rituales y lo que se denominaba *realia*, la forma de las armas o el atuendo y demás equipamientos. Las noventa y dos excelentes ilustraciones que dan vida a esta sección contribuyen a ofrecer

* Existe edición española: *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*, Alianza Editorial, Madrid: 1994. Traducción de José Luis López Muñoz. *(N. del T.)*

al lector un episodio importante si bien a menudo desdeñado de la historia de la historiografía.

Sin embargo, en este punto el autor interrumpe su relato sobre la obtención de información a partir de evidencias visuales, aunque en su prefacio nos revela que es perfectamente consciente de haberlo dejado incompleto. Rellenar este hueco exigiría ciertamente un volumen de al menos el mismo tamaño dedicado a la historia de las investigaciones arqueológicas hasta nuestros días. Tendría que rendir homenaje, por ejemplo, al teólogo protestante Ferdinand Piper, cuya obra extrañamente titulada *Einleitung in die monumentale Theologie* (Gotha, 1867) todavía no ha sido superada como guía de la arqueología cristiana[1]. Tampoco podría omitir usos tan espectaculares de las evidencias visuales como el descubrimiento por parte de un oficial de caballería francés, Lefebvre des Noettes, de que los métodos utilizados por los antiguos para enjaezar a sus caballos privaban a los animales de su fuerza porque les ocluían la tráquea, así como que no fue hasta el período carolingio cuando encontramos ilustraciones que muestran la modificación que incrementó lo que todavía denominamos «caballos de fuerza»[2].

De todos modos, no fue realmente este tipo de información incidental lo que Ruskin tenía en mente cuando en 1884 escribió que las grandes naciones escriben sus autobiografías en tres manuscritos: el libro de sus actos, el libro de sus palabras y el libro de su arte. Ninguno de ellos puede entenderse a menos que leamos los otros dos; pero, de los tres, el único digno de confianza es el último[3]. Incluso más de un siglo después todavía se presenta con frecuencia esta afirmación en el seno de la vida académica, y debemos agradecer a Haskell que haya dedicado la segunda y más extensa parte de este libro al debate que desencadenó en el pasado.

Aquí, como en la primera parte, Haskell nos presenta una galería de retratos inolvidables. Conocemos personalmente a Andrea de Jorio, el explorador del lenguaje gestual napolitano; a ese anticuario erudito que fue el conde de Caylus, que tan injustamente fue tratado por Winckelmann y Lessing; a William Roscoe, el biógrafo de Lorenzo de' Medici; a Alexandre Lenoir, el creador del *Musée des Monuments Français*; a Michelet, el gran historiador de Francia; a «Champfleury», el estudioso del arte popular; y a Huizinga, el famoso historiador de la cultura, por citar sólo unos pocos. Dado semejante fascinante reparto de personajes, no tendríamos derecho a quejarnos de que no todos los participantes en este debate reciban lo que merecen.

La única cuestión que de algún modo queda sin resolver es la de la transición entre la primera y la segunda parte del libro. ¿Cómo se convirtió la historia del arte, que en épocas anteriores consistía fundamentalmente en las biografías de los artistas, en una historia de los estilos artísticos dispuesta a ofrecer una clave del pasado? El autor era sin duda consciente de

esta laguna: además decidió comenzar el segundo relato *in media res*. Abriendo esta sección con «El arte como indicador de la sociedad», escribe acertadamente que «para la década de 1840 se ha convertido en algo casi habitual afirmar que las artes de un país podían ofrecer una impresión más fiable de su verdadero carácter que aquellos otros patrones de medida más usuales [...] de los que hasta la fecha habían hecho uso los historiadores»; y añade, de modo igualmente acertado, que es «muy difícil seguir los procesos de pensamiento exactos que desembocaron en esta convicción». Las diecisiete páginas que siguen presentan al lector tres personajes cruciales en este proceso: Winckelmann, Herder y Hegel; pero comparados con algunos de los retratos mencionados más arriba, estos últimos no llegan a cobrar vida.

Podemos apreciar la falta de simpatía por parte del autor hacia esa tradición alemana, pero aun así es dudoso que podamos ignorar a personajes tales como el hegeliano Carl Schnaase, cuya obra en varios volúmenes titulada *Geschichte der bildenden Künste* (Leipzig, 1842 y ss.) ofreció el primer modelo de maridaje entre la historia cultural y la historia del arte:

> También el arte pertenece a las expresiones necesarias de la humanidad; de hecho cabría afirmar que el genio de la humanidad se expresa de un modo más completo y más característico en el arte que en la religión (pág. 83).
>
> Es verdad que la aguda visión del espectador penetrará también profundamente en la naturaleza de una nación al examinar su vida política o sus logros científicos, pero los rasgos más sutiles y más característicos del alma de un pueblo sólo pueden ser reconocidos en sus creaciones artísticas (pág. 86).
>
> Por tanto, el arte de cada período es a la vez la expresión más completa y la más fiable del espíritu nacional en cuestión, es algo parecido a un jeroglífico [...] en el que la esencia secreta de una nación se declara por su cuenta, condensada, es cierto, oscura a primera vista, pero totalmente y sin ambigüedades ante aquéllos capaces de leer estos signos [...] Así, una historia continua del arte aporta el espectáculo de la evolución progresiva del espíritu humano (pág. 87)[4].

¿Y acaso ese fundamental capítulo titulado «La engañosa evidencia del arte» no debería haberse referido a Friedrich Nietzsche, en cuya obra *El origen de la tragedia* (1872) discrepaba de la influyente interpretación de Winckelmann del mundo antiguo sugiriendo que las artes visuales de los griegos sólo nos hablaban de la vertiente apolínea de su alma, mientras que la música y el teatro revelaban su vertiente dionisíaca; una interpretación

que rechazaba la naturaleza monolítica del espíritu de la época y que tanto influyó en Aby Warburg?

Ésta puede ser la cuestión que parece destinada a que inserte lo que en el argot legal se denomina una «declaración de intereses», ya que resulta que yo estuve personalmente involucrado en esta disquisición y —de modo un tanto extraño— desde ambos lados del campo de batalla. En 1947 el gran romanista y medievalista Ernst Robert Curtius publicó anticipadamente un extracto de su libro *Literatura europea y Edad Media latina*, en el que arremetía contra esas mismas afirmaciones acerca de las evidencias visuales de las que se ocupa Haskell[5]. Los textos, recuerda él a sus lectores, son inteligibles para nosotros... o no. Contienen fragmentos difíciles que sólo pueden desentrañar los filólogos. Para el estudioso del arte es más fácil:

> Él trabaja con imágenes, y con diapositivas. Aquí no hay nada ininteligible. Para comprender los poemas de Píndaro tenemos que exprimirnos el cerebro. Esto no sucede con el friso del Partenón. Esta misma diferencia se aprecia entre Dante y las catedrales, etc. El estudio científico de las imágenes no requiere esfuerzo si lo comparamos con el estudio de los libros. Nuestros estudiantes lo saben muy bien. Si es posible atrapar «la esencia del gótico» a través de las catedrales, uno ya no tiene que leer a Dante. ¡Muy al contrario! La historia de la literatura (y de esa incómoda disciplina, la filología) debe aprender de la historia del arte.

El autor de esta andanada había sido amigo y admirador del Instituto Warburg durante muchos años, y a su director, Fritz Saxl, le molestaron sus insinuaciones. Había confiado en hacer del método de interpretación de Warburg de la relevancia cultural de las imágenes algo aceptable para los historiadores británicos subrayando precisamente que las imágenes, en no menor medida que los documentos, podían proporcionar valiosas evidencias históricas. Consecuentemente, él, que en esa época estaba trabajando en los papeles de Warburg, me ordenó que discrepara de Curtius y defendiera el estudio de las imágenes. Francamente, no me hizo muy feliz esta labor, ya que en buena parte yo estaba de acuerdo con Curtius. He expuesto en otros lugares[6] que la opción más fácil, la que Curtius ridiculizaba, me había atraído en realidad cuando todavía era un estudiante, pero que me había convencido de sus falacias en mis años universitarios. Todo lo que podía hacer era escribir una carta (que entretanto ya ha sido publicada)[7] aceptando las puntualizaciones realizadas por el gran erudito, pero recordándole el hecho de que incluso las obras de arte (como por ejemplo el friso del Partenón) sólo pueden entenderse, en cualquier sentido que tenga este término, «exprimiéndonos el cerebro»; analizando, por ejemplo, el ritual de la procesión panatenaica.

En aquella época no sabía que la defensa de Curtius de la filología frente al estudio del arte no era la primera de esta naturaleza. Podemos entrever un atisbo de un debate similar en los *Annals* de Goethe de 1805[8]: con la intención de dedicar un monumento literario a Winckelmann, Goethe y sus amigos de Weimar habían pedido una contribución al filólogo clásico más famoso de su época, el profesor Friedrich August Wolf. Encontraron al gran erudito un tanto indiferente ante estas preocupaciones, ya que resultaba que Wolf sólo consideraba dignos de atención los testimonios escritos en el pasado. Según leemos, Goethe y sus amigos habían escogido un sendero diferente. Su apasionado amor por las artes visuales había originado en ellos la convicción de que el arte también debería considerarse históricamente, aproximación que Wolf rechazaba de forma obstinada. «Fuimos incapaces de conseguir que admitiera que nuestros documentos eran igualmente válidos que los suyos, pero como consecuencia de este conflicto conseguimos que se airearan todos los argumentos a favor y en contra, de modo que todo el mundo se benefició de ello.»

¡Cómo nos hubiera gustado haber estado presentes en todos aquellos debates! Parece que lo que Goethe y sus amigos sostenían esencialmente era que las imágenes se podían disponer en una secuencia histórica; y en esto, seguramente, tenían razón. No se puede negar que la historia de la producción de imágenes ofrece a este respecto un fácil acceso a la transformación histórica como tal. Es menos laborioso comparar una Madonna de Giotto con otra pintada por Simone Martini que comparar un soneto escrito por Dante con otro de Petrarca. No es de extrañar que ya en la época de Goethe los coleccionistas de arte y los museos hubieran empezado a organizar sus tesoros con un criterio histórico y a ofrecer al visitante una experiencia vicaria del paso del tiempo.

Lo que Haskell puede haber pasado por alto es precisamente que el estudio de las artes visuales guarda más afinidades con la historia que, digamos, el estudio de la diplomacia. Muchas culturas han erigido monumentos para hablar a las épocas venideras de determinados acontecimientos o para garantizar que dichos acontecimientos se contemplaran de determinada forma. En muchos casos, dichos monumentos proclamaban su antigüedad a épocas a su vez posteriores mediante el modo mismo en que estaban creados. Sin duda alguna el lenguaje de las inscripciones, además de la propia forma de las letras, puede indicar también el paso del tiempo a los iniciados; pero en determinadas épocas el arte y la habilidad en la producción de imágenes cambió tan rápidamente que las propias transformaciones despertaron la curiosidad de generaciones posteriores.

Por tanto, uno de los conceptos centrales de la historiografía, la idea de progreso, se convirtió en algo íntimamente vinculado con las imágenes del pasado. Plinio en la Antigüedad y Vasari en el Renacimiento ofrecían el paradigma de una historia tecnológica que asignaba invenciones e inno-

vaciones específicas en la producción de imágenes a maestros concretos, y especulaban también sobre las causas del declive de esta destreza. Haskell dedica un interesantísimo capítulo a «la cuestión de la calidad» y las interpretaciones sobre el declive del conocimiento del oficio, pero no es tan instructivo sobre otra cuestión que se convirtió en un vital ingrediente de su historia: la historia de la producción de imágenes proporcionaba un modelo no sólo del progreso de la destreza, sino también de su abuso para fines inmorales. Como tantos otros temas críticos, este modelo estaba tomado sin duda de los maestros de retórica de la Antigüedad, sobre todo de Platón, quien condenaba la mala utilización de las destrezas oratorias porque eran un signo de depravación. Tal vez fuera esta preocupación más que cualquier otra lo que favoreció el auge de la idea de que la salud del arte era un indicador de la salud de la sociedad. De modo que Shaftesbury, Rousseau y finalmente Winckelmann transformaron la crítica de arte en una especie de profecía moral.

Quizá no se podría explicar este cambio sin prestar atención a un desplazamiento de la función cultural del arte de la que el mensaje de Winckelmann es en sí mismo sólo un síntoma. M. H. Abrams, a quien tanta comprensión debemos de los orígenes del movimiento romántico, ha llamado la atención sobre la novedosa aproximación del siglo XVIII a lo que él denomina «arte como tal»[9]. Las épocas anteriores se referirían a la pintura, la escultura y las demás artes como destrezas que admirar y atesorar, pero la idea de que la exposición a las obras del pasado sería una experiencia edificante sólo surgió tras la estela del *Grand Tour* y de los viajeros idealistas que buscaron orientación en los filósofos como Shaftesbury. En la opinión de estos profetas, el poder mismo que las imágenes tienen para impresionar la mente incrementa su capacidad no sólo de inspirar, sino también de seducir y corromper. Fue en este sentido como las artes acabaron por interpretarse como un «indicador de la sociedad». Un arte sensible sólo podía ser síntoma de una sociedad corrupta, más culpable aún si esa sensualidad también infectaba la imaginería religiosa. Quizá resida aquí uno de los elementos de la revolución que habría de situar al arte justamente en el centro de la conciencia histórica. Es difícil decir qué parte proporcional de esta evolución se debía a las denuncias de la sociedad de Rousseau y qué parte le correspondía a las blasfemias de la Revolución Francesa contra la religión establecida. En cualquier caso, hubo una paulatina transición desde la «noble sencillez» elogiada por Winckelmann hasta la «devota sencillez», el ideal que los primeros románticos como Wilhelm Wackenroder o los nazarenos veían personificado en las artes de principios del Renacimiento, antes de que la sensualidad hubiera corrompido hasta el alma del divino Rafael.

Sería absurdo, por supuesto, acusar a Francis Haskell de haber ignorado en su relato la importancia del arte religioso. Después de todo, él obtuvo sus primeros laureles demoliendo el mito del «arte jesuita», según el cual

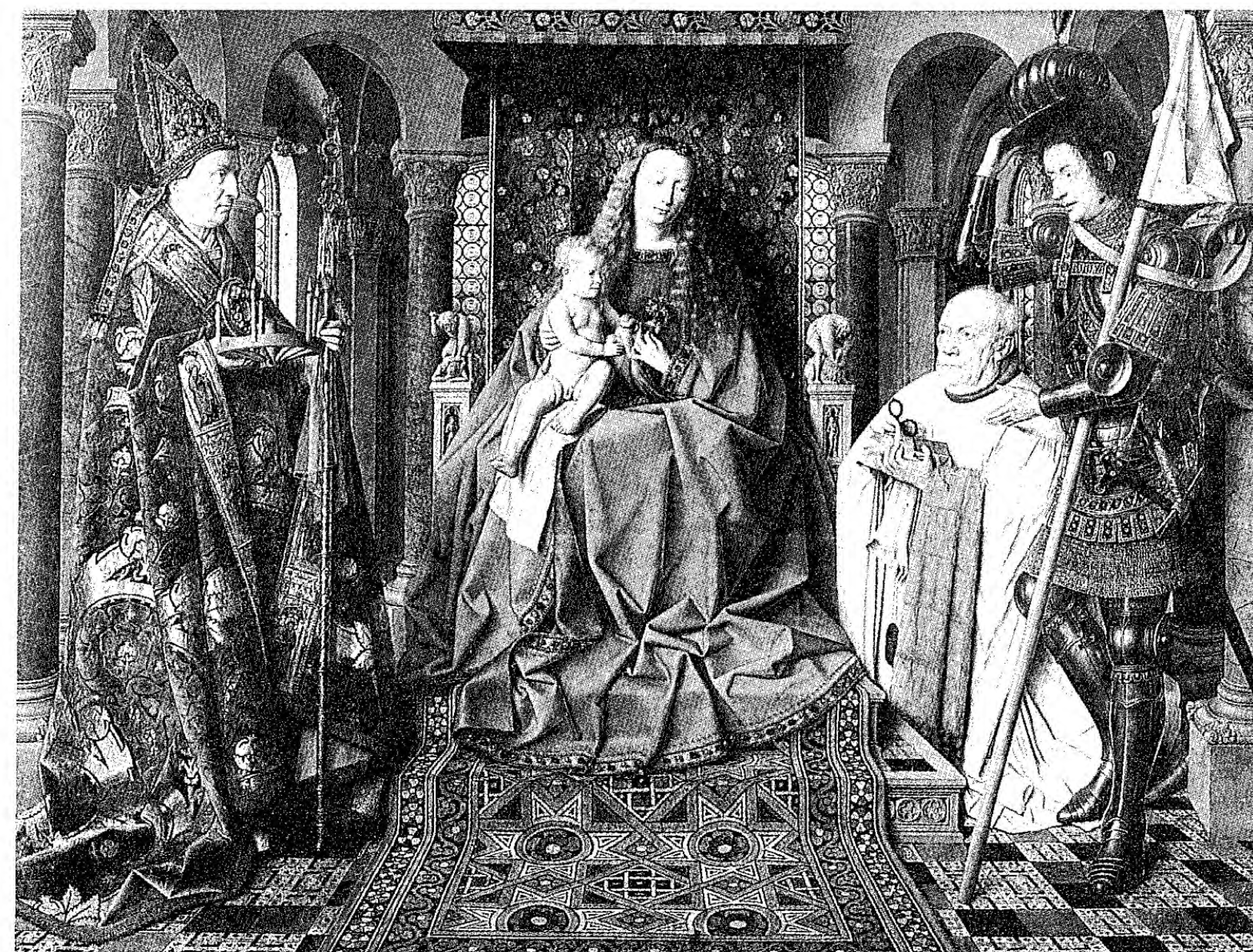
se atribuía a esa orden la intención de utilizar las artimañas teatrales del Barroco para conseguir sus objetivos políticos, y vuelve sobre esta cuestión en el capítulo que dedica a Hippolyte Taine. Pero ni siquiera Taine, que se enorgullecía de su objetividad científica, podía evitar interpretar el arte del pasado en términos morales. Básicamente era siempre esta interpretación moral lo que dividía las mentes de los críticos del siglo XIX. Los mismos avances que podían celebrarse como triunfos del progreso podían también condenarse por ser síntomas de decadencia. Era concretamente en la valoración del Renacimiento donde estas divergencias emergían a un primer plano. Lo que Chateaubriand, Pugin y Ruskin denunciaban como una desviación de la pureza del arte medieval era aclamado como progreso por Lenoir, Hegel, Michelet, Taine, Burckhardt y Warburg. No es que cualquiera de estos últimos hubiera querido renunciar al derecho del historiador de diagnosticar determinadas tendencias artísticas como decadentes, sino que sus criterios variaban en función de su sesgo general.

Lo que aseguraba la supervivencia de la filosofía de Hegel entre los intérpretes del arte bien pudo haber sido su capacidad para reconciliar estos opuestos mediante el recurso a la dialéctica. No podía haber ningún tipo de progreso general sin el declive de determinadas formas de arte, ya que la humanidad había avanzado desechando lo obsoleto. Haskell no se preocupa por la teoría de la vanguardia en las batallas en torno al arte contemporáneo, sino que aborda lo que fue una singular consecuencia de esta concepción metafísica del proceso: la interpretación del arte como profecía derivada de la creencia en que el artista se anticipará a los movimientos de la historia. Otra cuestión diferente es si todos los ejemplos de Haskell se pueden clasificar tan fácilmente como tales. Sin duda alguna no es algo irracional descubrir retrospectivamente que determinadas tendencias de épocas pasadas se manifestaron posteriormente en acontecimientos tan dramáticos como la Reforma, la Revolución Francesa o la Primera Guerra Mundial. Naturalmente, estas realizaciones podían fortalecer y de hecho fortalecieron la creencia irracional en el curso predeterminado de la historia, que Karl Popper ha apodado «historicismo»[10]. Aun así, la fe en el progreso nunca llegó a desbancar la creencia en la decadencia y el declive; ciertamente nuestro siglo ha sido testigo del apoyo que recibió la fe en la decadencia en las actividades de la policía secreta tanto de la Alemania nazi como de la comunista Europa del Este.

Con toda razón, Haskell se abstiene de abundar en estos excesos. Pero quizá incluso su último capítulo podría haberse beneficiado de una mayor conciencia de estos problemas perennes. Su libro culmina con un memorable capítulo dedicado a «Huizinga y el "Renacimiento flamenco"», en el que se presentan los dilemas del gran historiador cultural holandés como un ejemplo final de los problemas planteados por toda interpretación del arte del pasado.

Desde los tiempos de Vasari (si no antes), la «invención de la pintura al óleo» atribuida a Jan van Eyck se había considerado una importante contribución al progreso del arte; de la categoría de la invención de la perspectiva lineal. No es de extrañar que a los historiadores del arte del norte de los Alpes les gustara celebrar este avance como un equivalente al del Renacimiento italiano. Haskell demuestra la importancia que adquirió esta valoración entre los nacionalistas en la época de la gran exposición de pintura flamenca de Brujas de 1902. Durante un período de tres meses y medio, que comenzó a mediados de junio de 1902, aproximadamente 35.000 visitantes pasearon por el imponente salón de acceso y vestíbulo del Palais Provincial y subieron sus monumentales escaleras, todo lo cual había sido decorado con tapices medievales prestados por los Rothschild, los Somzée y otros propietarios públicos y privados. La pequeña y mal iluminada sala que los recibía en el primer piso estaba dedicada a los Van Eyck, a sus predecesores y a sus inmediatos seguidores; y los dos adustos desnudos prestados procedentes de Bruselas estaban por tanto entre las primeras obras que sorprendían a las multitudes. El impacto era sobrecogedor y mar-

356 Jan van Eyck, *La Virgen del canónigo Van der Paele*, 1436. Museo Groeninge, Brujas



có el tono para un muy posterior análisis del arte flamenco. Habían sido pintados, decía un crítico, «con una sinceridad tal, incluso con tal brutalidad, que asombra incluso al más moderno de nuestros propios realistas». Frente a ellos, en el lugar de honor se encontraba *La Virgen del canónigo Van der Paele* (Fig. 356): fueron los rasgos «severos y retraídos» del prior, insuperables siquiera por Durero, lo que causó el mayor impacto de esta obra maestra vivamente coloreada, y un crítico se sintió inspirado para escribir que era «el cuadro más realista que podía concebirse; no, por supuesto, por la elección del tema, sino por su concepción del arte, que es la cuestión fundamental. Courbet, "que no había visto nunca un ángel", no es un realista tan riguroso como Jan van Eyck, que los pintó».

Sin embargo, lo que convierte este episodio en algo tan decisivo para el tema principal de Haskell son las dudas que Huizinga empezó a albergar sobre esta interpretación. La obra más famosa de Huizinga, que rivaliza en potencial y riqueza con *La cultura del Renacimiento en Italia* de Burckhardt, lleva por título *El otoño de la Edad Media*, y de hecho su análisis está dedicado a los síntomas de decadencia de la cultura de la época. Pero ¿acaso no había una contradicción, planteaba Huizinga, entre el diagnóstico y la visión general de este arte? Era esta visión lo que llevó al historiador a cuestionar el carácter sintomático de las manifestaciones artísticas y a ofrecer una interpretación alternativa que subrayara no el «realismo», sino los decadentes placeres de la pompa y el artificio de la pintura de Van Eyck.

Haskell acierta cuando señala la paradigmática importancia de esta valoración, pero ¿debemos detenernos aquí? ¿Debemos aceptar el concepto biológico de decadencia que utiliza Huizinga? El progreso técnico alcanzado por los Van Eyck en la representación del mundo visible es innegable[11]. ¿Tiene que entrar en conflicto con formas de la sociedad que se revelaron incapaces de hacer frente a otros avances tecnológicos, igual que las normas de caballería sucumbieron bajo la invención de la pólvora?

No es de extrañar que para la época en que escribía Huizinga los historiadores del arte hubieran tratado de liberarse de la compulsión de etiquetar cualquier cambio estilístico bien como progresista o como decadente. Ésta es una transformación que queda fuera del alcance del libro de Haskell, pero que tiene una innegable importancia para los problemas de método de los que se ocupa. Estoy pensando en las sucesivas tentativas de rehabilitar determinados estilos del pasado y de liberarlos del estigma del declive.

La primera oleada de este tipo de valoraciones se remonta al movimiento romántico que airadamente rechazaba la identificación que Vasari hacía de «gótico» con «bárbaro». Podría decirse que la siguiente había empezado a mediados del siglo XIX, cuando Jacob Burckhardt dejó de identificar «barroco» con decadencia, transformación del gusto ésta que culminó en el pionero libro de Heinrich Wölfflin *Renacimiento y barroco*, de

1888. Pronto le llegó el turno al arte romano, al que Franz Wickhoff mostró bajo una nueva luz en su libro sobre el origen de Viena (publicado posteriormente bajo el título de *Römische Kunst*). A él siguió otro historiador del arte vienés, Alois Riegl, cuya modesta obra *El arte industrial tardorromano* (1902) ocultaba la radical propuesta de erradicar el término «declive» incluso del tratamiento de los estilos antiguos tardíos y considerar toda evolución artística como el resultado de «intenciones» novedosas.

Éstos fueron los años en los que se descubrieron los valores intrínsecos del «arte primitivo» por parte de los movimientos radicales del siglo XX, que también permitieron a Max Dvořák (el sucesor de Wickhoff en Viena) recomendar a los expresionistas de su época (1920) las tendencias anteriormente ridiculizadas del manierismo italiano. En los años de posguerra, Millard Meiss hizo una declaración en favor de las tendencias retrógradas del *Trecento* italiano, hasta que finalmente incluso los pintores de salón del siglo XIX descubrieron a sus paladines, transformación en la que el propio Francis Haskell estuvo también involucrado.

Así, lenta pero decididamente, las nociones tradicionales de progreso y decadencia fueron perdiendo su sentido, y con ellas la visión tecnológica de la historia del arte que había proporcionado el marco tanto a Vasari como a los antiguos. Sin duda alguna, sus criterios eran a veces burdos, si bien su explicación de la historia del dominio de la imagen como la lenta adquisición de destrezas miméticas tenía cierto sentido racional. Pero, aunque ya no se nos permita hablar en términos de medios y fines, todas la imágenes encarnan la intención de sus creadores y debemos encontrar otra explicación para las transformaciones estilísticas.

Si la representación de la naturaleza cambia con el curso de la historia, ¿cómo saber si la naturaleza no se veía de forma diferente en momentos diferentes? ¿Y acaso esta diferencia no podría deberse a las transformaciones que había sufrido la humanidad en el curso de su evolución? Claramente, al tratar de volverse con ello más científica, la historia del arte había renunciado a todos los criterios materiales. Inspirada en gran medida en la evolución del arte contemporáneo, echó mano del dogma hegeliano de que los cambios de estilo no manifiestan una modificación de la destreza, sino de la voluntad, y que expresa una «visión del mundo» diferente o un espíritu colectivo. Lo que garantizó el espectacular éxito de esta aproximación, que fue adoptada por autores tan influyentes como William Worringer, es el hecho de que «expresión» es un rasgo compartido por todas las configuraciones visuales. Es normal que de repente pareciera como si se hubiera encontrado una clave maestra sobre la esencia de todas las épocas: rindámonos al valor expresivo de cualquier imagen y ello nos llevará al núcleo íntimo y esencial del pasado de la humanidad. Ésta era por supuesto la misma promesa que había despertado la ira de un verdadero especialista como Ernst Robert Curtius.

Es comprensible que Haskell haya puesto a nuestra disposición el análisis de este tipo de pseudo-historia, aun cuando podríamos lamentar que dejara de lado la nueva accesibilidad al arte del pasado que tanto favoreció la difusión de esta herejía: la moda de los libros de arte y la habilidad con la que los fotógrafos podían acercar el arte del pasado al gusto de nuestro siglo. Fue André Malraux quien acabó intoxicándose de esta capacidad de convertir el pasado en un mito del que se beneficiaba lo que él denominaba el «museo sin paredes»[12]. Aunque Haskell pudiera sentir cierta simpatía hacia esta conclusión, nunca suscribiría un veredicto tan indiscriminado. Porque ¿acaso es todo esto un mito? ¿Acaso no depende más bien del tipo de pregunta que planteemos y del tipo de respuestas que busquemos? El arte no refleja el espíritu de la época, ya que esta noción es demasiado vaga para ser de alguna utilidad. Pero ¿por qué no iban a compartir los artistas los valores y las aspiraciones de su cultura y su sociedad; su sentido del decoro o su culto al anti-decoro, sus ideales heroicos o su inclinación por el refinamiento? Quizá el historiador del arte no pueda decir al historiador gran cosa que éste no pudiera haber deducido de otras fuentes, pero sin duda el historiador sí puede ayudar todavía al historiador del arte para interpretar el arte del pasado a la luz de las evidencias textuales. Si alguien ha demostrado esta posibilidad, ése es Francis Haskell.

Notas

Obras de E. H. Gombrich citadas en las notas

The Story of Art (Londres: Phaidon, 1950; 16.ª edición, 1995, reimpreso en 1996, 1997 y 1998). [Existe edición española: *Historia del arte*. Traducción de Rafael Santos Torroella. Madrid: Editorial Debate, 1995; reimpreso en 2002.]

Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation (Londres: Phaidon; Princeton University Press, 1960; 5.ª edición, 1977, última reimpresión en 1996). [Existe edición española: *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Traducción de Gabriel Ferrater. Madrid: Editorial Debate, 1998; reimpreso en 2002.]

Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art (Londres: Phaidon, 1963; 4.ª edición, 1985, reimpreso en 1994). [Existe edición española: *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Traducción de José María Valverde. Madrid: Editorial Debate, 1998; reimpreso en 2002.]

Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance I (Londres: Phaidon, 1966; 4.ª edición, 1985, reimpreso en 1993, 1996 y 1998). [Existe edición española: *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento, 1*. Traducción de Remigio Gómez Díaz. Madrid: Editorial Debate, 2000.]

Aby Warburg: an Intellectual Biography (Londres: Warburg Institute, 1970; 2.ª edición, Oxford: Phaidon, 1986).

Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance II (Londres: Phaidon, 1972; 3.ª edición, 1985, reimpreso en 1993). [Existe edición española: *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento, 2*. Traducción de Remigio Gómez Díaz. Madrid: Editorial Debate, 2001.]

The Heritage of Apelles: Studies in the Art of the Renaissance III (Oxford: Phaidon, 1976; reimpreso en 1993). [Existe edición española: *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento, 3*. Traducción de Antón Dieterich. Madrid: Editorial Debate, 2000.]

Ideals & Idols: Essays on Values in History and in Art (Oxford: Phaidon, 1979; reimpreso en 1994 y 1998). [Existe edición española: *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia del arte*. Traducción de Esteve Rimbau i Saurí. Madrid: Editorial Debate, 1999.]

The Sense of Order: a Study in the Psychology of Decorative Art (Oxford: Phaidon, 1979; 2.ª edición, 1984, reimpreso en 1992, 1994 y 1998). [Existe edición española: *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Traducción de Esteve Rimbau i Saurí. Madrid: Editorial Debate, 1999.]

The Image & the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation (Oxford: Phaidon, 1982; reimpreso en 1994). [Existe edición española: *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Traducción de Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz. Madrid: Editorial Debate, 2000; reimpreso en 2002.]

Tributes: Interpreters of our Cultural Tradition (Oxford: Phaidon, 1984).

New Light on Old Masters: Studies in the Art of the Renaissance IV (Oxford: Phaidon, 1986; reimpreso en 1993 y 1998). [Existe edición española: *Nuevas visiones de viejos maestros. Estudios sobre el arte del Renacimiento, 4*. Traducción de Remigio Gómez Díaz. Madrid: Editorial Debate, 2000.]

Reflections on the History of Art: Views and Reviews, ed. Richard Woodfield (Oxford: Phaidon, 1987).

Topics of our Time: Twentieth Century Issues in Art and in Culture (Londres: Phaidon, 1991; reimpreso en 1992 y 1994). [Existe edición española: *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y el arte*. Traducción de Mónica Rubio. Madrid: Editorial Debate, 1997; reimpreso en 2002.]

Los cuatro volúmenes de *Estudios sobre el arte del Renacimiento* fueron reeditados en un estuche bajo el título genérico de *Gombrich on the Renaissance* (Londres: Phaidon, 1993).

Una selección representativa de los ensayos de E. H. Gombrich se encuentra publicada en *The Essential Gombrich*, ed. Richard Woodfield (Londres: Phaidon, 1996). [Existe edición española: *Gombrich Esencial*. Madrid: Editorial Debate, 1997.]

Introducción

1. Referido por Heinrich Wölfflin en *Gedanken zur Kunstgeschichte* (Basilea, 1941), pág. 143. [Existe edición española: *Reflexiones sobre la historia del arte*.

Barcelona: Península, 1988. Traducción de José García García. *(N. del T.)*]
2. «Die Sammler», «Das Altarbild», «Das Porträt», reunidos en *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien* (Basilea, 1898); cf. *Gesamtausgabe*, ed. Hans Trog y Emil Dürr, vol. 12 (Berlín, 1930). El segundo ensayo ha sido traducido al inglés y editado por Peter Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Italy* (Oxford, 1988).
3. El relato clásico de estos hechos es el de Helmut Gernsheim, *The History of Photography from the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914* (Oxford, 1955). [Existe edición española: *Historia gráfica de la fotografía*. Barcelona: Omega, 1967. Traducción de Emma Gifre. *(N. del T.)*]
4. Véase J. Mordaunt Crook, *The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern* (Londres, 1987), págs. 232-271.
5. Véase E. Kris y E. H. Gombrich, «The Principles of Caricature», *British Journal of Medical Psychology*, 17 (1938); y *Arte e ilusión*, capítulo VII. Véase también R. Godfrey, ed., *English Caricature, 1620 to the Present* (catálogo de la exposición, Londres: Victoria and Albert Museum, 1984).
6. El término fue utilizado por primera vez por Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (Florencia, 1681), pág. 29.
7. Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* (Roma, 1672), pág. 75.
8. Carta de Gaetano Berenstat a Ghezzi, 17 de febrero de 1729, citado en Anthony Blunt y Edward Croft-Murray, *Venetian Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle* (Londres, 1957), pág. 140.
9. Dorothy George, *English Political Caricature* (Oxford, 1959).

Capítulo 1: Pinturas en las paredes

1. Véase también mi Conferencia Romanes, «La historia del arte y las ciencias sociales» (Oxford, 1975); reimpresa en *Ideales e ídolos*, págs. 131-166.
2. Véase Mauro Matteini y Archangelo Moles, «A Preliminary Investigation of the Unusual Technique of Leonardo's Mural *The Last Supper*», *Studies in Conservation*, 24 (1979), págs. 125-133.
3. Aby Warburg, «Domenico Ghirlandajo in Santa Trinità: Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehorigen» y «Francesco Sassettis Letzwillige Verfugung», en *Gesammelte Schriften* (Berlín, 1932), págs. 95-126 y 129-158. Para el texto original de Vasari, véase *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, ed. Gaetano Milanesi (Florencia, 1878-1885), vol. 3, págs. 260-268. [Existe edición española: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra, 2002. Coordinadora de la traducción, Giovanna Gabriele. *(N. del T.)*]
4. Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, ed. A. Philip McMahon (Princeton, NJ, 1956), n.º 265 (Cod. Urb. 47r & v). Las traducciones al inglés que aparecen en el texto son mías. [Existe edición española: *Tratado de la pintura*. Valencia: Librerías París-Valencia, 1998. Traducción de Diego Antonio Rejón de Silva. *(N. del T.)*]

5. Ed. cit., n.º 418 (Cod. Urb. 108).
6. Eve Borsook, *Mural Painters of Tuscany* (Londres, 1960).
7. Ed. cit., n.º 265 (Cod. Urb. 47v).
8. Ed. cit., n.º 267 (Cod. Urb. 61r).
9. Vasari, ed. Milanesi, vol. 4 (1879), pág. 30.
10. *Arte e ilusión*, págs. 99-125.
11. Emanuel Löwy, *Polygnot: Ein Buch von Griechischer Malerei* (Viena, 1929).
12. Pausanias, x.ii.25-31.
13. J. W. von Goethe, *Uber Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi* (1803).
14. Ernst Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, 3 vols. (Munich, 1923), vol. 2, págs. 883-886 y 890-891; vol. 3, Figuras 721-722.
15. F. C. Bartlett, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology* (Cambridge, 1932), pág. 180. [Existe edición española: *Recordar: estudio de psicología experimental y social*. Madrid: Alianza editorial, 1995. Traducción de Pilar Soto y Cristina del Barrio. *(N. del T.)*]
16. Decio Gioseffi, *Perspective artificialis* (Trieste, 1957).
17. Vitruvio, *On Architecture*, VII.V. [Existe edición española: *Los diez libros de arquitectura*. Tres Cantos: Akal, 2001. Traducción de José Ortiz y Sanz. *(N. del T.)*]
18. Véase *Norma y forma*, págs. 83-86.
19. Giacomo Grimaldi, *Descrizione della Basilica di S. Pietro in Vaticano: Codice Barberini Latino 2733*, ed. Reto Niggl (Ciudad del Vaticano, 1972); véase también J. Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters und Pauls Basilika in Rom* (Berlín y Viena, 1918).
20. Me refiero especialmente a la mujer sentada de la escena de la adoración de los Magos, de quien se ha dicho que es Ecclesia o la Sabiduría Divina.
21. Otto Demus, *Romanesque Mural Painting* (Nueva York y Londres, 1970), págs. 478-479, Figs. 204-205.
22. Émile Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France* (París, 1908), especialmente las págs. 27-34 y 35-66. [Existe edición española: *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1952. Traducción de Juan José Arreola. *(N. del T.)*]
23. *The Mirrour of the Blessed Lyfe of Jesu Christ*, ed. Lawrence F. Powell (Oxford, 1908), págs. 55-56.
24. Véase «Acción y expresión en el arte occidental», en *La imagen y el ojo*, págs. 78-104, y «El estímulo de la crítica en el arte del Renacimiento», en *El legado de Apeles*, págs. 111-131.
25. Véase «Introducción: Objetivos y límites de la iconología», en *Imágenes simbólicas*, págs. 1-25, especialmente las págs. 15-16.
26. Sven Sandström, *Levels of Unreality* (Uppsala, 1963); sobre la naturaleza de las personificaciones, véase *Imágenes simbólicas*.
27. L. B. Alberti, *On Painting and On Sculpture: The Latin Texts of De Pictura and De Statua*, ed. C. Grayson (Londres, 1972), pág. 49.

28. Catherine Dumont, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560)* (Ginebra, 1973), que también contiene una bibliografía muy completa.
29. Véase mi Conferencia Romanes citada más arriba (nota 1).
30. A. Blunt, «Illusionist Decoration in Central Italian Painting of the Renaissance», *Journal of the Royal Society of Arts*, 107 (1958-1959), págs. 309-326.
31. Véase «Icones Symbolicae», en *Imágenes simbólicas*, especialmente las páginas 153-156.
32. *Lectures on Painting by the Royal Academicians*, ed. R. N. Wornum (Londres, 1889), pág. 355. El famoso anticuario conde de Caylus había publicado una «Description de deux tableaux de Polygnote donnée par Pausanias», en *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres*, (1761), págs. 34-55, para la que Claudio de Lorena le había proporcionado ilustraciones pictóricas. Éstas habían dado a Etienne Falconet, en su traducción de Plinio (*Traduction des XXXIV, XXXV, et XXXVI livres de Pline l'ancien*, 2.ª ed., La Haya, 1773, vol. 1, pág. 248), otra oportunidad de dar rienda suelta a su rencor hacia los antiguos, a quienes consideraba muy sobrevalorados. Estoy en deuda con el doctor Alex Potts por esta explicación de la matización de Fuseli.
33. A. Boe, *From Gothic Revival to Functional Form: A Study in Victorian Theories of Design* (Oslo, 1957; 2.ª ed., 1997).
34. *Department of Practical Art: Catalogue of the Articles of Ornamental Art* (Londres, 1852), apéndice, n.º 23.
35. «S'il se f... de la muraille... la muraille le vomira» [«Si se c... en el muro, el muro le vomitará»], citado en Marius Vachon, *Puvis de Chavannes* (París, 1895), pág. 115.
36. La conferencia de Hodler «Die Sendung des Künstlers» está reimpresa en *Die Krise der Kunst*, ed. S. Rudolph (Stuttgart, 1948).

Capítulo 2: Pinturas para los altares

1. Thomas Munro, *Evolution in the Arts and other Theories of Cultural History* (Cleveland, 1963).
2. *The British Journal of Aesthetics*, 4 (1964), págs. 263-270.
3. *L'Écologie des images* (París, 1983).
4. Véase mi ensayo sobre Hegel en *Tributes*, págs. 64 y ss.
5. *Arte e ilusión*, capítulo IV, páginas 99-125.
6. Véase *La imagen y el ojo*, s. v. en el índice.
7. «ut hi qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant quae legere in codicibus non valent», *Sancti Gregorii Epistolae*, lib. IX, epíst. 105. en Migne, *Patrologiae Cursus Completus*, vol. 77 (París, 1849), cols. 1027-28; «Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus», *ibid.*, lib. XI, epíst. 13, col. 1128.
8. Para las fechas y la bibliografía, véase el catálogo de la exposición *Lanfranco e Wiligelmo: Il Duomo di Modena*, ed. Enrico Castelnuovo *et al.* (Módena, 1984), págs. 560-563.

9. Ernst Schubert, *Der Naumburger Dom* (Berlín, 1968).
10. Émile Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen-Age en France* (París, 1908). Véase también la pág. 29 arriba. [Existe edición española: *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952. Traducción de Juan José Arreola. *(N. del T.)*]
11. El magistral ensayo de Jacob Burckhardt, «Das Altarbild», en *Beitrage zur Kunstgeschichte von Italien*, publicado póstumamente en 1898 [*Gesamtausgabe*, 12 (1930)] no ha sido nunca superado, pero sólo se ocupa de un período y de una escuela; para su traducción al inglés, véase el capítulo 1, nota 2.
12. Para éste y el siguiente, véase Helmut Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes: Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltar retabels*, Veröffentlichungen des Biblioteca Hertziana (Munich, 1962).
13. Véase Hager, *op. cit.*, págs. 66-74.
14. Entre los análisis más recientes de esta compleja relación, véase Kurt Weitzmann, «Crusader Icons and the Maniera Greca», en Irmgard Hutter, ed., *Byzanz und der Westen: Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, Sitzungsberichte der Österr. Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, 432 (Viena, 1984), págs. 143-170; Ernst Kitzinger, «The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries», en su obra *The Art of Byzantium and the Medieval West* (Bloomington, Ind., 1976), págs. 357-378; y Otto Demus, *Byzantine Art and the West* (Nueva York, 1970), todos los cuales contienen más bibliografía.
15. Vasari, ed. Milanesi, vol. 1, págs. 247-248.
16. Demus, *Byzantine Art*, pág. 212.
17. Hugh Brigstocke, *Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland*, 2.ª ed., (Edimburgo, 1993), págs. 205-206.
18. Millard Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death* (Princeton, NJ, 1951), págs. 9-16. [Edición española en Madrid: Alianza editorial, 1988; traducción de Agustín Valle Garagorri. *(N del T.)*]
19. Véase Rona Goffen, «*Nostra Conversatio in Caelis est.* Observations on the *Sacra Conversazione* in the Trecento», *Art Bulletin*, 61 (1979), págs. 198-222.
20. *Nuevas visiones de viejos maestros*, pág. 102.
21. *Imágenes simbólicas*, pág. 16.
22. Vasari, ed. Milanesi, vol. 4, págs. 38-39.
23. Los documentos relevantes están más accesibles en Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, XI.iii (Milán, 1928), págs. 111-114. Estoy en deuda con Charles Hope por haber analizado conmigo esta correspondencia. [Existe edición española: *Arte italiano*. Barcelona: Labor, 1943. Traducción de José F. Ráfols. *(N. del T.)*]
24. Demus, *Byzantine Art*, pág. 205.

Capítulo 3: Las imágenes como objetos de lujo

1. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, 2 vols. (Cambridge, Mass., 1964), I, págs. 51-74 (pág. 67). [Edición española: *Los primitivos flamencos*. Madrid: Cátedra, 1988. Traducción de Carmen Martínez Gimeno. *(N. del T.)*]
2. Otto Pächt, «Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13 (1950), págs. 13-47; Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry*, 2 vols. (Londres, 1967, 1968); Robert W. H. P. Scheller, *A Survey of Medieval Model Books* (Haarlem, 1963), revisado como *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages, c.900-c.1470* (Amsterdam, 1995).
3. Francis Wormald, «The Wilton Diptych», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 17 (1954), págs. 191-203. Véase también Dillian Gordon, *Making and Meaning: The Wilton Diptych* (Londres, 1993), especialmente la pág. 66, n. 112, con sus referencias adicionales; y *The Regal Image of Richard II and the Wilton Diptych*, ed. Dillian Gordon *et al.* (Londres, 1997).
4. Gordon sostiene (pág. 21) que «parece por tanto legítimo interpretar la composición del díptico tal como se lee de izquierda a derecha: el rey será finalmente trasladado de la tierra baldía sobre la que se encuentra arrodillado hasta la florida pradera, una vez redimido por la Pasión y Resurrección de Cristo».
5. Véase Keith Christiansen, *Gentile da Fabriano* (Londres, 1982), especialmente las págs. 23-33.
6. J. Lognon y R. Lazeller, *Les Très Riches Heures du duc de Berry: Introduction and Legend*, con introducción de Millard Meiss (Londres, 1969). [Existe edición española: *Las muy ricas horas del Duque de Berry.* Prefacio de Rogelio Buendía; textos de Jean Longnon y Raymond Cazelles. Madrid: Casariego, 1989. *(N. del T.)*]
7. Enrico Castelnuovo, *I Mesi di Trento: Gli affreschi di Torre dell'Aquila e il Gotico Internazionale* (Trento, 1986).
8. Castelnuovo, *op. cit.*, págs. 50-52.
9. J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* (Nueva York, 1954). [Existe edición española en Madrid: Alianza Editorial, 2001. Traducción de José Gaos. *(N. del T.)*]
10. Barbara Tuchman, *A Distant Mirror: The Calamitous Fourteenth Century* (Londres, 1979). [Existe edición española en Barcelona: Círculo de Lectores, 2001. Traducción de José Antonio Gutiérrez Larraya. *(N. del T.)*]
11. Véase mi conferencia «En busca de la historia cultural», en *Ideales e ídolos*, págs. 24-59.
12. K. R. Popper, *The poverty of Historicism.* (Londres, 1959), págs. 149 y ss. [Existe edición española: *La miseria del historicismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1981. Traducción de Pedro Schwartz. *(N. del T.)*]
13. «La lógica de la feria de las vanidades: alternativas al historicismo en el estudio de modas, estilo y gusto», en *Ideales e Ídolos*, págs. 60-69.

14. Thorsten Veblen, *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study in the Evolution of Institutions* (Nueva York, 1899), especialmente las páginas 96-101. [Existe edición española: *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2002. Traducción de Vicente Herrero. *(N. del T.)*]
15. Theodor Müller y Erich Steingräber, «Die französische Goldenmailplastik um 1400», *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* (1954), págs. 29-79 (69-70). Véase también el catálogo de la exposición *Das Goldene Rössl: Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400*, ed. Reinhold Baumstark (Munich, 1995).
16. *Purgatorio* XI, págs. 73-90. He comentado este pasaje en «¿Un retrato de Dante pintado por Giotto?», en *Nuevas visiones de viejos maestros*, págs. 11-31.
17. Charles Osgood *et al.*, *The Measurement of Meaning* (Urbana, 1957). [Existe edición española en Madrid: Gredos, 1976. Traducción de Julio Seoane y José Bernia. *(N. del T.)*]
18. G. Boccaccio, *El decamerón*, Jornada VI, Novela 5.
19. Vasari, ed. Milanesi, vol. 1, págs. 370-371.
20. Otto Pächt, *loc. cit.*
21. Millard Meiss y E. W. Kiral, *The Visconti Hours* (Londres, 1972).
22. *Arte e ilusión.*
23. Julius von Schlosser, «Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter» y «Vademecum eines fahrenden Malergesellen», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 23 (1902), págs. 279-313 y 314-326.
24. «Ideal y tipo en la pintura renacentista italiana», en *Nuevas visiones de viejos maestros*, págs. 89-124.
25. Pietro Toesca, *La Pittura e la miniatura in Lombardia* (Milán, 1912). El texto completo (con introducción) está impreso en Mrs Merrifield, *Original Treatises... on the Art of Painting*, 2 vols. (Londres, 1849), vol. 1, págs. 259-321.
26. Patrick de Winter, *La Bibliothèque de Philippe le Hardi duc de Bourgogne 1364-1407* (París, 1985).
27. F. Wormald, *loc. cit.*
28. E. Castelnuovo, *loc. cit.*
29. Cicerón, *De oratore*, III, págs. 98-99. [Existe edición española: *El orador*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. Traducción de Eustaquio Sánchez Salor. *(N. del T.)*]
30. L. B. Alberti, *On Painting*, ed. C. Grayson (Oxford, 1972), pág. 93.
31. E. Panofsky, *op. cit.*, págs. 69-70.

Capítulo 4: Cuadros para el hogar

1. El estudio pionero en este campo es el de Mario Praz, *An Illustrated History of Interior Decoration from Pompeii to Art Nouveau* (Londres, 1964). [Existe edición española: *Historia ilustrada de la decoración: los interiores desde Pompeya hasta el siglo* XX. Barcelona: Noguer, 1965. Traducción de Francisco José Alcántara. *(N. del T.)*] De las obras posteriores, es extremadamente útil la de Peter Thornton, *Authentic Décor: The Domestic Interior, 1620-1920* (Londres,

1984). Entre los muchos libros sobre la decoración de interiores en el siglo XIX puede mencionarse el de Ralph Dutton, *The Victorian Home* (Londres, 1954), el de Susan Lasdun, *Victorians at Home* (Londres, 1981) y el de Charlotte Gere, *Nineteenth-Century Decoration: The Art of Interior* (Londres, 1989).

2. Los extractos del inventario de 1498 se presentan en Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli: Life and Work*, 2 vols. (Londres, 1978), vol. 2, págs. 51-53.
3. *El sentido del orden*, págs. 95-116.
4. Véase *Georg Baselitz* (Colonia, 1990).
5. Como ha señalado Christopher Brown en el catálogo de la exposición *Van Dyck* (1990-1991), pág. 44, n. 7, los cuadros de Van Dyck estaban destinados originalmente a otras salas y no se trasladaron a la Double Cube hasta aproximadamente 1680.
6. *El sentido del orden*, pág. 80.
7. Según parece, no fue hasta la década de 1870 cuando el arquitecto acudió en ayuda del amante del arte y le ofreció el conocido riel de madera, si bien en el siglo anterior los frisos y molduras de hierro y posteriormente de bronce habían desempeñado un función similar. Agradezco al doctor Clive Wainwright esta información.
8. Así lo ha demostrado Bruno Pons en su libro *Grands Décors français, 1650-1800, reconstitués en Angleterre, aux Etats-Unis, en Amérique du Sud et en France* (Dijon, 1995).
9. Véase por ejemplo Vivien Greene, *English Doll's Houses of the Eighteenth and Nineteenth Centuries* (Londres, 1955; nueva edición en 1979); y Leoni von Wilckens, *Tageslauf im Puppenhaus: Bürgerliches Leben vor dreihundert Jahren* (Munich, 1955).
10. Hans Floerke, *Studien zur Niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte: Die Formen des Kunsthandels, das Atelier, und die Sammler in den Niederlanden von 15.-18. Jahrhundert* (Munich y Leipzig, 1905), pág. 171; *cf.* Jan Denucé, *De Antwerpsche «Konstkamers»: Inventarissen van kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16e und 17e eeuwen* (La Haya, 1932), págs. 14-56. Para una interpretación reciente de este material, véase Z. Z. Filipczak, *Picturing Art in Antwerp, 1550-1700* (Princeton, 1987), especialmente el capítulo 7, págs. 58-72.
11. Platón, *El Sofista*, 23, 263.
12. *The Diary of John Evelyn*, ed. E. S. de Beer, 6 vols. (Oxford, 1955), vol. 2, pág. 39.
13. Sobre los marcos de los cuadros, véase P. J. J. van Thiel y C. J. de Bruyn Kops, *Framing in the Golden Age: Picture and Frame in Seventeenth Century Holland* (Amsterdam y Zwolle, 1995); Franco Sabatelli, ed., *La cornice italiana dal Rinascimento al Neoclassico* (Milán, 1992); Jacob Simon, *The Art of the Picture Frame: Artists, Patrons, and the Framing of Portraits in Britain* (Londres, 1996); Eva Mendgen *et al.*, *In Perfect Harmony: Picture and Frame, 1850-1920* (Zwolle, 1995); y Paul Mitchell y Lynn Roberts, *Frameworks: Form, Function and Ornament in European Picture Frames* (Londres, 1996) y *A History of European Picture Frames* (Londres, 1996).

14. Frederick Hartt, *Giulio Romano*, 2 vols. (New Haven, 1958), vol. 1, pág. 267, documento 135.
15. Sobre esta tendencia, véase Peter Thornton, *Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland* (New Haven y Londres, 1978), pág. 254, cuando cita el manual de un artista de 1675.
16. Los primeros momentos de esta competencia se analizan en David Landau y Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550* (New Haven y Londres, 1994), especialmente en las págs. 81-88 y 231-237.
17. C. F. Joullain, *Réflexions sur la peinture et la gravure, accompagnées d'une courte dissertation sur le commerce de la curiosité, et les ventes en général* (París y Metz, 1786), pág. 146.
18. Véase Timothy Clayton, *The English Print 1688-1802* (New Haven y Londres, 1977), págs. 86-89.
19. Antony Griffiths, «Prints after Reynolds and Gainsborough», en *Gainsborough and Reynolds in the British Museum* (Londres, 1978), págs. 29-56; y *Reynolds*, ed. Nicholas Penny (catálogo de la exposición, Londres, Royal Academy, 1986).
20. Goethe, *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*. El inventario de la casa de Goethe preparado por C. Schuchardt, *Goethes Kunstsammlungen*, 3 vols. (Jena, 1848), contiene cientos de grabados que reproducen famosos cuadros y panorámicas.
21. Sobre la Sociedad Arundel, véase Christopher Lloyd y Tanya Ledger, *Art and its Images* (Oxford, 1975), págs. 121-133, y Tanya Ledger, «A Study of the Arundel Society, 1848-1897» (tesis inédita, Oxford, 1978). Véase también Susan Lambert, *The Image Multiplied: Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings* (Londres, 1987).
22. C. S. Lewis, *De Descriptione Temporum, an Inaugural Lecture* (Cambridge, 1955), págs. 20-21.

Capítulo 5: Escultura para exteriores

1. Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques: L'Art romantique et autres oeuvres critiques*, ed. Henri Lemaitre (París, 1962), págs. 187-191. [Existen ediciones españolas: *Curiosidades estéticas*. Madrid: Júcar, 1988. Traducción de Lorenzo Varela; y *El arte romántico*. Madrid: Fermar, 1977. Traducción de Carlos Wert. *(N. del T.)*]
2. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, págs. 1-11.
3. Pauline Cockrill, *The Teddy Bear Encyclopaedia* (Londres, 1993).
4. Citado en *Aby Warburg*, pág. 71.
5. Citado en *El sentido del orden*, pág. 257.
6. Por ejemplo, Pausanias, I.xxii.
7. Cicerón, *Epistulae ad familiares*, VIII.23, ed. D. R. Shackleton Bailey (Cambridge, 1977), vol. 2, pág. 53.
8. J. Pope-Hennessy, *Donatello Sculptor* (Nueva York, 1993), págs. 20-28.
9. Además del siguiente ejemplo, podemos mencionar los dos *cantoire* de Dona-

tello y Luca della Robbia: véase Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti* (Princeton, 1956), págs. 31 y ss.
10. Véase H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello* (Princeton, 1963), pág. 198.
11. Vasari, ed. Milanesi, vol. 6, págs. 154-157.
12. Véase Kathleen Weil-Garris, «On Pedestals: Michelangelo's *David*, Bandinelli's *Hercules and Cacus* and the Sculpture of the Piazza della Signoria», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20 (1983), págs. 378-415.
13. *London*, ed. Charles Knight, vol. 6 (Londres, 1844), capítulo CXXX, págs. 78-79.
14. M. Trachtenberg, *The Statue of Liberty* (Nueva York, 1976).
15. Henry Lydiate, «The Case for the One Percent: Securing Patronage for Public Art», en *Art within Reach: Artists and Craftworkers, Architects and Patrons in the Making of Public Art*, ed. Peter Townsend (Londres, 1984), págs. 95-100.

Capítulo 6: El sueño de la razón

Hice mío este tema por primera vez cuando descubrí el popular libro de E. F. Henderson, *Symbol and Satire in the French Revolution* (Nueva York y Londres, 1912). Aparte de otra publicación mencionada en las notas me gustaría referirme al catálogo de la exposición *L'Art de l'estampe et la Révolution française* (París, Musée Carnavalet, 1977), sobre el cual me ha llamado la atención amablemente el doctor Richard Wrigley; y Mark Jones, *Medals of the French Revolution. British Museum Keys to the Past* (Londres, 1977), que cuenta con bibliografía adicional. Entre las fuentes impresas he utilizado la vasta colección de la British Library sobre la Revolución Francesa, catalogada originalmente por G. K. Fortescue y descrita en un artículo de A. C. Broadhurst en el *British Library Journal*, 2, n.º 2 (1972), págs. 138-158. Las referencias a este material se citan con el código de catalogación precedido por las siglas B.L. (British Library).

1. Sobre esto y lo que sigue véase F.-A. Aulard, *Le Culte de la raison et le culte de l'esprit suprême* (París, 1892; reimpreso en Aalen, 1975), págs 52 y ss.
2. M.-A. Thiers, *Histoire de la Révolution française (1793-1794): Essai historique*, vol. I (Bruselas, 1845), capítulo 30, pág. 449. [Existe edición española: *Historia de la Revolución Francesa*. Barcelona: Petronio, 1973. Traducción de J. Ribera. *(N. del T.)*]
3. Aulard, pág. 83.
4. Aulard, pág. 88.
5. Aulard, pág. 87.
6. Aulard, págs. 88 y ss.
7. Aulard, pág. 284.
8. *Détails exacts des cérémoines et de l'ordre à observer dans la Fête de l'Etre Suprême*, 1794. B.L. R 182/3.
9. «Rapport fait à la Convention Nationale dans la séance du second mois de la seconde année de la République Française au nom de la Commission chargée de la confection du calendrier». B.L. F.R., 370, 1.

10. J. Thurber, *The Wonderful O* (Londres, 1958).
11. Véase *Arte e Ilusión*, capítulo XI.
12. «Confédération Nationale du 14 juillet 1790: Description fidèle de tout ce qui a précédé, accompagné et suivi cette auguste cérémonie». B.L. R 180, 9.
13. He analizado los aspectos relacionados con el simbolismo y la propaganda visuales en «El arsenal del caricaturista» y en «Metáforas visuales de valor en el arte», en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*; en «El uso del arte para el estudio de los símbolos», en *Gombrich esencial*; en «Icones Symbolicae», en *Imágenes simbólicas*; en «La imagen visual», en *La imagen y el ojo*, y en «Mito y realidad en las emisiones de radio alemanas durante la guerra», en *Ideales e ídolos*.
14. Charles E. Osgood, *The Measurement of Meaning* (Urbana, 1957). [Existe edición española: *La medida del significado*. Madrid: Gredos, 1976. Traducción de Julio Seoane y José Bernia. *(N. del T.)*]
15. La bóveda se muestra en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, fig. 109.
16. El simbolismo de la composición se anticipa de un modo asombroso a la bóveda de Streater pintada en 1668 en el Sheldonian Theatre de Oxford.
17. Ilustrado en Dorothy George, *English Political Caricature* (Oxford, 1959), vol. 1, ilustr. 36.
18. Estoy muy agradecido al doctor Richard Wrigley por sus consejos y sus críticas en relación con la historia del *bonnet rouge*.
19. *Révolution française ou analyse complète et impartiale du Moniteur suivie d'une table alphabétique des personnes et des choses*. París, chez Girasin, 1801. B.L. 181 g. 2.
20. *Gazette universelle*, 22 de marzo de 1792 (B.L. F. 121); *Journal des débats de la société des Jacobins*, 21 de marzo de 1792; *Bibliothèque historique de la Révolution* (B.L. F. 89* y 90*).
21. David Lloyd Dowd, *Pageant-Master of the republic: Jacques-Louis David and the French Revolution* (Lincoln, Nebraska, 1948), págs. 55-61.
22. *Journal des débats*, 21 de junio de 1792.
23. M. A. Thiers, vol. 1, capítulo 9, pág. 127.
24. Albert Matthiez, *Les Origines des cultes révolutionnaires 1789-1792* (París, 1904; reimpreso en Ginebra, 1977), págs. 32-33.
25. *Encyclopedia of United States History* de Harper (Nueva York y Londres, 1902), s.v. «Liberty poles».
26. J.-J. Rousseau, *Oeuvres complètes*, vol. 16 (París, 1791), pág. 259.
27. Cf. la nota 21.
28. Véase *Imágenes simbólicas*, págs. 158 y ss.
29. Georg Stuhlfaut, *Das Dreieck, Geschichte eines religiösen Symbols* (Stuttgart, 1937).
30. Dorothy George, *op. cit.*
31. *Encyclopedia Americana*, vol. 13 (1957), pág. 362.
32. A. Boppe, *Les Vignettes emblématiques sous la Révolution* (París, 1911), pág. 7, n. 1. Aquí la «montaña» se refiere a los escaños de los jacobinos en su asamblea.

33. E. F. Henderson, *Symbol and Satire in the French Revolution* (Nueva York y Londres, 1912), muestra en su grabado n.º 59 titulado *Fraternité* la personificación de Francia haciendo que sus hijos unan sus manos, pero no conozco ninguna personificación similar de ese concepto.
34. *Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand* (París, 1702), págs. 110 y 213.
35. *Les Franc-maçons écrasés* (Amsterdam, 1747), pág. 348.
36. Aulard, como en la nota 1.
37. Ilustrado en Draper Hill, *Mr Gillray the Caricaturist* (Londres, 1965), grabado 52.

Capítulo 7: Magia, mito y metáfora

1. Hartman Grisar, S.J. (ed.), *Luther Studien, Luthers Kampfbilder*, I-III, Friburgo, 1923.
2. Miroslav Hrock y Anna Skybova, *Die Inquisition im Zeitalter der Gegenreformation*, Leipzig, 1985, ilustran grabados pertinentes pero en las páginas 121-137 expresan sus dudas acerca de su valor documental.
3. K. C. Cameron, «Henri III, a Maligned or Malignant King? Aspects of the Satirical Iconography of Henri de Valois», Universidad de Exeter, 1978.
4. Véase Dorothy M. George, *English Political Caricature to 1792*, Oxford, 1959, pág. 15 y sigs.
5. D. P. Walker, *The Decline of Hell* (Londres, 1964).
6. Me he ocupado de la teoría del ingenio verbal de Freud en *Tributes*, donde también se incluye un relato de mi colaboración con Ernst Kris, págs. 221-233.
7. Nuestras ideas fueron resumidas en un artículo conjunto, «The Principles of Caricature», *British Journal of Medical Psychology*, 17, 1938, págs. 319-342, y en el libro de King Penguin titulado *Caricature*, Harmondsworth, 1940.
8. Al incorporar nuestro artículo conjunto de la *British Journal of Medical Psychology* a su *Psychoanalytic Exploration in Art*, Nueva York, 1952, Kris añadió la nota de la página 200: «Al reconsiderar este pasaje escrito hace unos quince años, vemos ahora (1951) que nuestras ideas están incompletas. Un número considerable de nuevas investigaciones sobre la relación de la palabra y la imagen en el desarrollo ontogénico y en contextos históricos podría ser gratificante. Esperamos volver a ocuparnos de esta cuestión conjuntamente». Por desgracia, esta esperanza nunca se hizo realidad.
9. Véase mi intervención en el Internationalen Germanisten-Kongress de Gotinga, 1985, «"Sind eben alles Menschen gewesen"»: Zum Kulturrelativismus in den Geisteswissenschaften», *Acts of the Congress*, I, Tubinga, 1986, págs. 17-28; traducción inglesa en *Temas de nuestro tiempo*, págs. 36-46.
10. 19 de julio de 1989.
11. 27 de julio de 1989.
12. Samuel Edgerton, *Painting and Punishment in Tusceny* (Ithaca y Londres, 1985). Véase también David Freedberg, *The Power of the Image*, Chicago y Londres, 1989, cap. 10, con muchas referencias bibliográficas.
13. Reimpreso en *Meditaciones sobre un caballo de juguete.*
14. Hans Vaihinger, Die *Philosophie desAls-Ob*, 2.ª ed. (Berlín, 1913).
15. *Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, edición de Gerhard Langemeyer, Gerd Unverfehrt, Herwig Guratzsch y Christoph Stölzl, (Munich, 1984).
16. Reimpreso en *Meditaciones sobre un caballo de juguete.*
17. A. Warburg, «Heidnisch-Antike Weissangung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten», *Gesammelte Schriften*, 2, Leipzig, 1932.
18. Para un examen de la relación de las imágenes con el texto bíblico, véase *French Caricature and the French Revolution 1789-1799*, catálogo de la exposición por Cynthia Burlingham y James Cuno, Grunwald Center for the Graphic Arts, Wight Art Gallery, Universidad de California, Los Ángeles (Chicago, 1988), pág. 98.
19. El editor, A. Allard, no fue el primero ni el último que adaptó composiciones anteriores con fines satíricos: una estampa inspirada en *Diana y Calixto* de Tiziano fue cambiada por Pieter van der Heyden, h. 1585, en *La reina Isabel II descubriendo la lascivia del Papado*; cf. David Kunzle, *The Early Comic Strip*, (Berkeley y Los Ángeles, 1973), pág. 122, y *Bild als Waffe*, págs. 266-274.
20. Petrus Ansolini da Ebulo, *De rebus siculis carmen*, a cargo de Ettore Rota, Rerum Italicarum Scriptores, ordine da L. A. Muratori, XXXI, (Ciudad de Castello, 1904).
21. Mirjam Bohatcova, *Irrgarten des Schicksals, Einblattdrucke vom Anfange des dreissig-jährigen Krieges*, (Praga, 1966).
22. El historiador puede hacer bien, sin embargo, al recordar la respuesta de Ridolfo Varano a su *pittura infamante*, tal como la cuenta Edgerton (véase nota 12), págs. 85-87: el condottiere se negó a sentirse desacreditado, replicó con la misma moneda y finalmente hizo las paces con sus detractores.
23. Draper Hill, *Mr. Gillray the Caricaturist*, (Londres, 1965), págs. 58-63.
24. La conversación con Frank Whitford fue emitida por Radio 3 de la BBC el 1 de abril de 1989. Estoy muy agradecido al artista por permitirme citar sus palabras.

Capítulo 8: Los placeres del aburrimiento

1. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, ed. G. Milanesi, vol. 1 (Florencia, 1878), pág. 248. [Existe edición española: *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos.* Madrid: Cátedra, 2002. Coordinadora de la traducción: Giovanna Gabriele. *(N. del T.)*] Ernst Kris y Otto Kurz han mostrado en *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist* (New Haven y Londres, 1979), pág. 28, que se cuenta este mismo tipo de anécdotas referidas a algunos otros artistas.
2. En el capítulo 10 de su gran libro *Homo ludens* (Londres, 1949), Johan Hui-

zinga aborda las formas del juego en el arte e inserta también una vívida descripción del «garabato», pero minimiza su relación con la práctica del arte. [Existe edición española: *Homo ludens.* Madrid: Alianza Editorial, 2000. Traducción de Eugenio Imaz. *(N. del T.)*]
3. Colette Sirat, «Scrivere per diletto», en *Piaceri di noia*, págs. 19-32.
4. *Arte e ilusión*, págs. 284-288. Véase también el omnicomprensivo estudio de Lucien Boissonnans, *Wolfgang-Adam Töpffer* (Lausana, 1995).
5. Rodolphe Töpffer, *Essai de physiognomie* (Ginebra, 1845).
6. Las imágenes más «acabadas» se dan entre las representaciones de flores y motivos floreados, como por ejemplo en 1776/1780, mat. ex. 686.
7. Un recuento aproximado revela que, entre las figuras humanas, 21 de ellas están *en face* y 59 de perfil, de las cuales 53 miran hacia la izquierda.
8. *Treatise on Painting*, ed. A. Philip McMahon (Princeton, 1956), Cod. Urb., fol. 35v. [Existe edición española: *Tratado de la pintura.* Valencia: Librerías París-Valencia, 1998. Traducción de Diego Antonio Rejón de Silva. *(N. del T.)*]
9. Martin Kemp en el catálogo de la exposición *Leonardo da Vinci* (Londres, 1989), pág. 12.
10. Martin Kemp, *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man* (Cambridge, 1981), págs. 296-297.
11. Ed. cit., Cod. Urb., 62r y 35v. Véase «El método de elaborar composiciones de Leonardo», en *Norma y Forma*, págs. 58-64, reimpreso en *Gombrich esencial*, págs. 211-221.
12. Véase «Las cabezas grotescas», en *El legado de Apeles*, págs. 57-75.
13. Véase *El sentido del orden*, págs. 251-284.
14. André Chastel, *La Grottesque* (París, 1988) [Existe edición española: *El grotesco.* Madrid: Akal, 2000. Traducción de Miguel Morán Turina. *(N. del T.)*]; cf. «El método de elaborar composiciones de Leonardo» (citado en la nota 11).
15. Véase John MacGregor, *The Discovery of the Art of the Insane* (Princeton, 1989), págs. 275-276.
16. Paul Klee, *On Modern Art* (Londres, 1948).
17. Russell M. Arundel, *Everybody's Pixillated: A Book of Doodles* (Boston, 1937).
18. Ernst Kris, *Phychoanalytic Explorations in Art* (Nueva York, 1952), págs. 90-91 (con más referencias bibliográficas).
19. *Ibid.*, pág. 307.
20. Desmond Morris, *Manwatching* (Londres, 1977), págs. 179-181. [Existe edición española: *El hombre al desnudo. Una guía de campo del comportamiento humano.* Barcelona: Orbis, 1986. Traducción de Fernando Díaz-Plaja. *(N. del T.)*]
21. Ulric Neisser, *Cognitive Psychology* (Nueva York, 1967) plantea muchas de las preguntas relevantes.
22. Esto no necesariamente se aplica a todo el material de este volumen: por ejemplo, 1760, mat. 142: «Chi legge questo e uno ciuccio e chi la fatte e uno animale» nos recuerda el tono del *graffiti*.

Capítulo 9: Instrucciones gráficas

1. Un ejemplo de ello es una panorámica de Breslau según F. B. Werner, h. 1750, en Heinrich Höhn, *Alte deutsche Städte* (Leipzig, 1935).
2. *What to do in an Emergency* (Reader's Digest, 1986).
3. *Sancti Gregorii Magni Epistolae*, lib. XI, epístola 13, en Migne, *Patrologiae Cursus Completus*, vol. 77, col. 1128.
4. Véase por ejemplo Claus Nissen, *Die botanische Buchillustration*, 2 vols. (Stuttgart, 1951); y Wilfred Blunt, *The Art of Botanical Illustration* (Londres, 1950; edición revisada, Woodbridge, 1994).
5. En la actualidad se encuentra en el Louvre; véase Wilhelm Gundel, *Dekane und Dekansternbilder* (Hamburgo, 1936), grabado XI.
6. Loren Mackinney, *Medical Illustrations in Medieval Manuscripts*, Wellcome History of Medicine Library (Londres, 1965), capítulo VI, págs. 48-50.
7. Traducido y editado por Casey Wood y F. Marjorie Fyfe (Stamford y Oxford, 1943).
8. Leo Bagrow, *History of Cartography*, ed. R. A. Skelton (Londres, 1964).
9. Windsor, Royal Library, 12883, 12277, 12278; véase A. E. Popham, *The Drawings of Leonardo da Vinci* (Londres, 1946), págs. 264-266.
10. R. Herrlinger, *History of Medical Illustration from Antiquity to AD 1600*; traducción al inglés de G. Fulton-Smith (Nijkerk, 1970), págs. 54-60.
11. Compárense sus estudios de músculos (Windsor, R. L. 12640; Popham, pág. 237), o sus muchos estudios de los movimientos de las olas en *El legado de Apeles*, especialmente la Figura 86.
12. Hellmut Lehmann-Haupt, *The Göttingen Model Book* (Columbia, 1972). Debo al doctor Michael Evans del Instituto Warburg el hecho de haber conocido este interesante manual.
13. Véase Gerardus Mercator, *On the Lettering of Maps*, ilustrado en Svetlana Alpers, *The Art of Describing* (Chicago, 1983), Fig. 80. [Existe edición española: *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII.* Madrid: Hermann Blume, 1987. Traducción de Consuelo Luca de Tena. *(N. del T.)*]
14. Carlo Bascetta, *Sport e giuochi: Trattati e scritti del 15 al 18 secolo*, 2 vols. (Milán, 1978).
15. Thoinot Arbeau, *Orchéosographie* (1589), en edición y traducción al inglés de Julia Sutton (Nueva York, 1967).
16. Un facsímil de la edición inglesa se incluye en Nicholas Orme, *Early British Swimming, 55 BC to AD 1719* (Exeter, 1983).
17. Compárese con Giulio Facciolo, *Arte della cucina: Libri di ricette dal 14-19 secolo*, 2 vols. (Milán, 1966).
18. Véase por ejemplo Stephen Werner, *Blueprint: A Study of Diderot and the Encyclopédie Plates* (Birmingham, Alabama, 1993).

Capítulo 10: Estilos artísticos y estilos de vida

1. Osbert Lancaster, *Here, of all Places: The Pocket Lamp of Architecture* (Londres, 1959), págs. 52-53 y 168-169.

2. Véase especialmente «En busca de la historia cultural», en *Ideales e ídolos*, págs. 24-59; «La psicología de los estilos», en *El sentido del orden*, págs. 195-216; y «Del renacimiento de las letras a la reforma de las artes: Niccolò Niccoli y Filippo Brunelleschi», en *El legado de Apeles*, págs. 93-110. La voluminosa antología alemana *Stilepoche, Theorie und Diskussion* (Frankfurt-am-Main, 1990) compilada por Peter Por y Sandor Radnoti, también contenía una de mis contribuciones a este debate.
3. Véase «Four Theories of Artistic Expression», *Architectural Association Quarterly*, 12, n.º 4 (1980), págs. 14-19.
4. Séneca, *Epistulae Morales ad Lucilium*, CXIV, traducción inglesa como *Letters from a Stoic*, selección y traducción al inglés de Robin Campbell (Harmondsworth, 1969), págs. 212-220.
5. Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, ed. Robert R. Wark (San Marino, 1959), pág. 89.
6. Ed. cit., pág. 171.
7. Jean Locquin, *La Peinture d'histoire en France de 1747-1785* (París, 1912), en donde aparece el cuadro de Berthélemy de 1785 *Manlius Torquatus Condemning his Son to Death*.
8. Ed. cit., pág. 277.
9. James Harris, *Philological Inquiries* (Londres, 1781), vol. 2, pág. 234. Sólo el fragmento completo del que cita Reynolds hace reparar al lector moderno en qué grado la tarea del crítico se consideraba como la de una niñera que tratara de convencer a un niño recalcitrante de que comiera un plato saludable pero de mal sabor: «Si mientras examinamos algún autor de mucha categoría sentimos que no nos gusta de inmediato, no nos desanimemos; FINJAMOS incluso *cierto gusto, hasta que descubramos que llega el gusto*. Un *bocado* quizá nos guste; apreciémoslo. *Otro bocado* nos sorprende; apreciemos también éste. Continuemos así y perseveremos con firmeza hasta que descubramos que podemos disfrutar, no de *Bocados*, sino de *Todo*; y sintamos que, lo que comenzó *como* FICCIÓN, termina siendo REALIDAD. Apartando así estas capas descubriremos *bellezas* que nunca imaginamos; y contemplaremos con desprecio las *Puerilidades* que en otro tiempo *absurdamente* admirábamos».
10. Véase «La teoría y práctica de la imitación en Reynolds», en *Norma y forma*, págs. 129-134.
11. Ed. cit., pág. 98.
12. Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity* (Londres, 1972).
13. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (Nueva York, 1958).
14. William Wordsworth, *The Poetical Works* (Londres, 1859), vol. 2, págs. 324 y 329. [Existe edición española: *Baladas líricas*. Barcelona: Altaya, 1996. Traducción de Santiago Corugedo y José Luis Chamosa. *(N. del T.)*]
15. John Ruskin, *The Works*, ed. E. T. Cook y A. Wedderburn (Londres y Nueva York, 1903-12), vol. 3, pág. 191. [Existe edición española: *Pintores modernos: el paisaje*. Valencia: Prometeo, 1913. Traducción de Carmen de Burgos. *(N. del T.)*]
16. Edinburgh Lecture, ed. cit., vol. 12, pág. 158.
17. Lord Lindsay, *Sketches of the History of Christian Art* (Londres, 1846), Carta IV, pág. 162.
18. George Boas, «Il faut être de son temps», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (primavera, 1941), págs. 52-65.
19. Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life*, traducido al inglés y editado por Jonathan Mayne (Londres, 1964). [Existe edición española: *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995. Traducción de Alcira Saavedra. *(N. del T.)*]
20. Carta abierta a un grupo de futuros estudiantes, 1861, citada en Robert Goldwater y Marco Treves, *Artists on Art* (Nueva York, 1945), pág. 296.
21. K. R. Popper, *The Poverty of Historicism* (Londres, 1957). [Existe edición española: *La miseria del historicismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1981. Traducción de Pedro Schwartz. *(N. del T.)*]
22. David S. Andrew, *Louis Sullivan and the Polemics of Modern Architecture* (Urbana y Chicago, 1985), pág. 58.
23. *The Observer*, 29 de septiembre de 1990.
24. Igor Golomstock, *Totalitarian Art* (Londres, 1990).
25. Werner Haftmann, *Banned and Persecuted: Dictatorship of Art under Hitler* (Colonia, 1986).
26. Daniel Pick, *Faces of Degeneration: A European Disorder, c. 1848-1918* (Cambridge, 1989).
27. Está traducido al inglés bajo el título de *Degeneration* (Nueva York, 1985). [Existe edición española: *Degeneración*. Madrid: A. Marzo, 1902. Traducción de Nicolás Salmerón y García. *(N. del T.)*] Sobre la influencia de Nordau, véase John M. MacGregor, *The Discovery of the Art of the Insane* (Princeton, 1989), págs. 238-243.
28. *Op. cit.*, pág. 27.
29. Pierre Bourdieu, *La Distinction: Critique sociale du jugement* (París, 1979). [Existe edición española: *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998. Traducción de M.ª Carmen Ruiz de Elvira. *(N. del T.)*]
30. La posibilidad de interpretar los estilos nacionales como la expresión del carácter nacional ha sido dada por supuesta por autores tan distintos como J. J. Winckelmann, John Ruskin, Heinrich Wölfflin o Nikolaus Pevsner. Para una aproximación alternativa a la cuestión en su conjunto, véase Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism* (Londres, 1983).
31. *Ideales e ídolos*, págs. 60-92.
32. G. K. Chesterton, *G. F. Watts* (Londres, 1904), pág. 3.
33. Frank Rutter, *Evolution in Modern Art* (Londres, 1926).
34. *Op. cit.*, pág. 83.

35. Véase mi artículo «From Careggi to Montmartre», en *Il se rendit en Italie: Études offertes à André Chastel* (París, 1987), págs. 667-677, reimpreso bajo el título de «Platón con traje moderno» en *Temas de nuestro tiempo*, págs. 131-141.
36. *Op. cit.*, pág. 282.
37. Véase más arriba, capítulo 7, nota 9.
38. La expresión se debe a Georges Clemenceau.

Capítulo 11: Lo que el arte nos dice

1. Existe una reimpresión de esta obra, editada por Friedrich Piel y con una instructiva introducción de Horst Bredekam, publicada por Mander Kunstverlag, Mittenwald, 1978.
2. Sobre la bibliografía y las implicaciones de este descubrimiento, véase Lynn White, Jr., *Mediaeval Technology and Social Change* (Oxford, 1962), págs. 59 y ss.
3. *The Works of John Ruskin*, ed. F. T. Cook y A. Wedderburn, vol. 14 (Londres, 1906), pág. 203.
4. Citado en «En busca de la historia cultural», en *Ideales e ídolos*, pág. 34.
5. El fragmento, junto con otro material complementario, ha sido publicado en Dieter Wuttke, *Kosmopolis der Wissenschaft: E. R. Curtius und das Warburg Institute* (Baden-Baden, 1989), apéndice XV.
6. En mi alocución ante la American Academy of Arts and Sciences, en Mayo de 1981, reeditada como «Focus on the Arts and Humanities», en *Tributes*, págs. 11-27.
7. Wuttke, *Kosmopolis der Wissenschaft*, págs. 177 y ss.
8. Goethe, *Sämtliche Werke* (Stuttgart, 1972), vol. 11, págs. 332-333.
9. M. H. Abrams, «Art-as-such: The Sociology of Modern Aesthetics», en *Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory* (Nueva York, 1989), págs. 135-158.
10. K. R. Popper, *The Poverty of Historicism* (Londres, 1957). [Existe edición española: *La miseria del historicismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1981. Traducción de Pedro Schwartz. *(N. del T.)*]
11. En un reciente artículo bajo el título de «Late Medieval Optics and Early Renaissance Painting», *Sartoniana*, 9 (1996), págs. 143-175, Marc de Mey ha sugerido que tanto el interés de los Van Eyck por la reflexión de la luz como el de los florentinos por la perspectiva procedían ambos de la tradición de óptica científica que llegó al mundo occidental a través de los árabes. Esta interesante hipótesis, por supuesto, contradeciría la interpretación de Huizinga.
12. Véase también mi artículo crítico titulado «André Malraux y la crisis del expresionismo», en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, págs. 78-85.

Índice

S

T

U

V

W

Z

Créditos fotográficos

AKG, Londres: 195, 199; Alinari, Florencia: 6, 8, 9, 16, 17, 24, 29, 31, 33, 34, 35, 36, 41, 43, 61, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 74, 75, 79, 80, 84, 90, 103, 104, 106, 138, 142, 144, 173, 185, 186, 187, 204, 205, 206, 209, 211, 267, 339, 344; Jo Bacon, Londres: 222; Museo de Arte de Baltimore, Archivos Cone: 150; Barnaby's Picture Library, Londres: 196, 213, 216; Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma: 20; Biblioteca Nacional, París: 136, 223, 227, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 226, 229, 230, 231; Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia, Foto Alberto Scardigli: 114; Bildarchiv Foto Marburg: 55, 59, 108; Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlín: 51, 73, 92, 164, 171, 288; Doctor Christian Brandstätter, Viena: 47; Bridgeman Art Library, Londres: 148; British Library Newspaper Library, Londres: 351; British Library, Londres: 58; Museo Británico, Londres: 2, 3, 271, 275, 280, 282, 292, 294, 306; Museo de Arte de Brooklyn, Nueva York: 238; Burgerbibliothek, Berna: 277, 278, 283, 285, 289, 291; Martin Charles, Londres: 189; Jean-Loup Charmet, París: 323; Sioban Coppinger, Lambourne: 221; Fabio D'onato, Nápoles: 297, 298, 299, 301, 302, 303, 308, 309; Ursula Edelmann, Frankfurt am Main: 93, 140; Museo Fitzwilliam, Cambridge: 72; Fotografía Lensini Fabio, Siena: 30; Foto Roncaglia, Módena: 54; Foto Saporetti, Milán: 109; Fremdenverkehrsverein Gotinga: 215; Galería de los Uffizi, Florencia: 76; Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg: 166; Giraudon, París: 45, 100, 107, 110, 116, 141, 170; Graphische Sammlung Albertina, Viena: 111, 129; Hamburger Kunsthalle, Hamburgo: 234; Harlow Art Trust: 218; Harvard University Art Museum, Cambridge, MA: 133, 135; Ministerio de Cultura de la República Helena, Atenas: 50; Hessisches Landesmuseum, Darmstadt: 163; Hirmer Fotoarchiv, Munich: 49; Hulton Deutsch, Londres: 214, 350; Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma: 40; Istituto Suore Benedettine di Priscilla, Roma: 18, 19; A. F. Kersting, Londres: 44, 151; Kunsthistorisches Museum, Viena: 127, 128, 130, 132, 134, 168; Kunstsammlungen der Veste Coburg: 290; Leuvehaven, Rotterdam: 217; Liliane Lijn, Londres: 219; Metropolitan Museum of Art, Nueva York: 10, 67, 162; Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona: 22; Musée National Suisse, Zurich: 46; National Gallery of Scotland, Edimburgo: 68; National Gallery, Londres: 60, 81, 87, 96, 119, 146, 175, 176, 180; National

Portrait Gallery, Londres: 4; Öffentliche Kunstsammlung, Basilea: 181; Opificio delle Pietre Dure Gabinetto Fotografico, Florencia: 115, 117, 118; Österreichische Nationalbibliothek, Viena: 124, 137, 139; Paul-Klee Stiftung, Berna: 310; Peggy Guggenheim Collection, Venecia: 346; Pepys Library, Cambridge: 125,126; Peterborough Sculpture Trust: 220; Museo de Arte de Filadelfia: 77; Photographie Bulloz, París: 53, 121, 143, 177, 224, 258, 262; Phototheque des Musée de la Ville de Paris: 226, 235, 236, 237, 247; Rijksmuseum, Amsterdam: 82, 159, 165, 167, 169, 276; RMN, París: 57, 113, 158; Roger-Viollet, París: 174, 212, 349; Royal Academy of Arts, Londres: 341, 347, 348; Royal Museums of Fine Art, Bruselas: 192; Scala, Florencia: 37, 354; Sinai Archive, Universidad de Michigan: 62; Spectrum Colour Library, Londres: 123, 198; Staatliche Kunstsammlungen, Dresde: 188; Staatsgemäldesammlungen, Munich: 147; Stadt- und Universitätsbibliothek, Frankfurt am Main: 56; Statens Museum for Kunst, Copenhague: 345; Tate Gallery, Londres: 353; Uppsala University Library: 105; Victoria and Albert Museum, © The Board of Trustees, Londres: 112; Wallace Collection, Londres: 172; Instituto Warburg, Universidad de Londres: 153, 154, 157, 201, 249, 321, 325, 326, 327, 328; Werner Forman Archive, Londres: 200; Witt Library, Courtauld Institute of Art: 210; Yale Center for British Art, New Haven: 155, 156; York City Art Gallery: 343.